

Latvijas Kultūras akadēmija
Kultūras teorijas un vēstures katedra

DŽORDŽA ORVELA DISTOPIJAS „1984” TEATRĀLAIS
POTENCIĀLS UN TĀ REALIZĀCIJA L. GROZAS-ĶIBERES
IESTUDĒJUMĀ

Maģistra darbs

Autore:
Akadēmiskās maģistra studiju programmas „Mākslas”
Kultūru un starpkultūru sakari apakšprogrammas
2. kursa studentes Irinas Bučinskas
(ID Nr. 20144302)

Darba vadītāja:
Prof., Dr. Philol. Valda Čakare

Rīga
2016

SATURS

IEVADS	4
1. DŽORDŽA ORVELA DISTOPIJA „1984“	7
1.1 Džordža Orvela biogrāfija	7
1.2. Distopijas jēdziens	10
1.3. Distopijas žanra rakstnieki	11
1.4. Orvela distopijas raksturojums	13
1.5. “1984” aktualitāte 21. gadsimtā	15
1.6. Dramatizējuma „1984” raksturojums	19
1.7. Režisore Laura Groza-Ķibere	24
2. DISTOPIJAS TEATRĀLAIS POTENCIĀLS	29
2.1 Distopija Aristoteļa traģēdijas veidošanas principu skatījumā	30
2.2 Trīsdesmit sešas dramatiskās situācijas	35
2.3 Distopijas teksta struktūra un izteiksmes veids	37
2.4 Dramatizējums un iestudējums	38
2.5 Distopijas saturiskā aktualitāte	39
2.6 Mākslinieciskais process	42
2.7 Distopijas teatrālais potenciāls valodas filozofijas skatījumā	45
2.8 Distopijas teatralitātes iezīmes	46
3. IZRĀDES ANALĪZE	54
3.1 Distopija „1984” kā postdramatiskā teātra izrāde	54
3.2 Analīzes priekšnoteikumi	57
3.3 Izrādes analīzes veidošanas princips. Analīzes metodes	59

3.5 E. Fišeres-Lihtes teātra iestudējuma analīzes aspekti	60
3.6 Izrādes „1984” analīze	68
NOBEIGUMS	87
KOPSAVILKUMS	89
PIELIKUMI.....	98
[1. pielikums]	99
[2. pielikums]	100
[3. pielikums]	100
[4. pielikums]	101
[5. pielikums]	101

IEVADS

Maģistra darba temats ir *Džordža Orvela distopijas „1984” teatrālais potenciāls un tā realizācija Lauras Grozas-Ķiberes iestudējumā*. Darba temats ir aktuāls, jo ir vērojama Dž. Orvela distopijas¹ paralēle ar 21. gadsimta sabiedriski politiskajām norisēm. Vēl viens no distopijas aktualitātes rādītājiem ir tās dramatisējums un iestudējums, jo, kā zināms, teātris ir tūlītējs mākslas veids, kas meklē kopsakarības ar pagātņi un nākotni, sasaistot vēsturi ar mūsdienu notikumiem.

Literatūrā daudzi atzīti autori pievērsušies utopijas premteta - distopijas radīšanai. Daži no piemēriem ir Oldesa Hakslija „Brīnišķīgā jaunā pasaule”, Mārgaretas Ātvudas „Kalpones stāsts”, Jevgenija Zamjatina „Mēs”, kā arī Reja Bredberija „451 grāds pēc Fārenheita” un Kurta Vonnegūta „Mehāniskās klavieres”. Tas liek secināt, ka distopijas tēma šiem literātiem ir bijusi aktuāla.

Angļu dramaturgu un teātra režisoru Dankana Makmilana un Roberta Aika veidotais Džordža Orvela distopijas dramatisējums tika publicēts 2013. gadā un kļuva par pamatu vairākiem teātra iestudējumiem Eiropā. Orvela dzimtenē Anglijā – veidotie iestudējumi *Nineteen Eighty-Four* pēc D. Makmillana un R. Aika dramatisējuma, ieguva īpašu popularitāti². Šis dramatisējums tika izmantots arī, veidojot Liepājas teātra izrādi, kuru 2014. gadā īstenoja režisore Laura Groza-Ķibere. Maģistra darbā izvēlējos analizēt izrādi „1984” ar mērķi novērtēt Dž. Orvela distopijas teatrālo potenciālu un tā skatuvisko realizāciju.

No tā izriet viens no galvenajiem pētnieciskajiem jautājumiem, proti, vai Dž. Orvela distopijai vispār piemīt teatrālais potenciāls³, vai tas ir ielikts tās kodolā ar radīto tēlu sižeta līnijas starpniecību, vai arī distopija teatrālo potenciālu iegūst, kļūstot par dramatisējumu, kā arī, iedarbojoties citiem ietekmes faktoriem. Nākamais jautājums – vai skatuviskā realizācija var kalpot par apstiprinājumu distopijas teatrālajam potenciālam. Lai to izzinātu, jāatrod saikne, kas pastāv starp distopiju, tās dramatisējumu un L. Grozas-Ķiberes iestudējumu. Es izvirzu hipotēzi, ka Orvela distopijā pastāv teatrālais potenciāls un tiklab dramatisējums, kā izrāde kalpo kā

¹ Distopija: pretstats utopijai; iedomātās vietas vai stāvokļa apraksts, kurā sabiedrības attīstības tendences iegūst individuus un cilvēci kopumā apdraudošu ievirzi. *Letonika. lv*. Pieejams: <http://letonika.lv/default.aspx?q=distopija> [skatīts: 2016, 17. janv.].

² Kopš 2014. gada notiek „1984” izrādes. 2015./2016. gada sezonā izrāde „1984” ir skatāma Londonas *Playhouse* teātrī. „1984” izpilda aktieru ansamblis *Headlong/Nottingham*. (aut. piez.).

³ Plašāk par teatrālā potenciālu skatīt maģistra darba 2. nodaļā (aut. piez.).

distopijas teatrālo potenciālu atklājoši instrumenti⁴. Līdz ar to, maģistra darbā pētāmais fenomens ir veidojies trīs pakāpju attiecībās: distopija – dramatisējums – izrāde⁵. Šādi atklājas plašas interpretācijas iespējamības, kad minētie komponenti var tikt variēti visdažādākajās formās, piešķirot tiem jaunas nozīmes.

Tātad maģistra darba mērķis ir noskaidrot distopijas teatrālo potenciālu un tā realizācijas iespējamību, par pamatu ņemot L. Grozas-Ķiberes „1984” izrādi, kas notika 2015. gada 16. novembrī. Lai mērķi sasniegtu, tiek izvirzīti šādi uzdevumi: iepazīties ar teātra teorētiku darbiem, lai, balstoties uz viņu izvirzītajām teorijām, veiktu izrādes analīzi. Meklējot cēloņus Orvela distopijas aktualitātei 21. gadsimta teātrī, nākamais darba uzdevums ir distopijā attēlotā sižeta saistības meklējumi ar mūsdienu diskursu, uzrādot paralēles ar distopijas pasauli mūsdienu politikas, kultūras un sociālajās jomās. Viens no svarīgākajiem uzdevumiem ir distopijas, dramatisējuma un izrādes analīze, priekšplānā izvirzot jautājumu par iespējamo kopsaucēju starp literāro darbu, tā dramatisējumu un iestudējuma gala rezultātu – izrādi. Tādējādi tiek meklētas likumsakarības, kas, balstoties uz literārajam darbam piemītošo teatrālo potenciālu, nosaka tā piemērotības pakāpi tā realizācijai uz teātra skatuves.

Maģistra darba metodoloģija balstās uz teorētisku darbu interpretāciju un teātra izrādes analīzes teoriju. Vienlaikus tika izmantoti tie darbi, kas aktualizē valodas un teksta, valodas un teātra sastatījumu un ar to saistīto attiecību problemātiku.

Maģistra darba teorētiskais pamats sastāv no dažādu humanitāro disciplīnu teorētiku darbiem. Pirmkārt, izmantoju Antonēna Arto (*Antonine Artaud*), Ježija Grotovska (*Jerzy Grotowski*), Bertolta Brehta (*Bertolt Brecht*), Ērikas Fišeres – Lihtes (*Erika Fischer - Lichte*), Kristofera Balmes (*Christopher Balme*) atziņas. Tās veidoja maģistra darba izrādes analīzes un izrādes koncepcijas izpratnes teorētisko pamatu. Otrkārt, vērsos pie I. Kanta, D. Hjūma, E. Kasīrera, kuri runā par estētiskā sprieduma kategoriju, vērojuma jēdzienu un cilvēka subjektīvās dabas specifiskajām iezīmēm. Šo teorētiku atziņas ieņēma būtisku vietu izrādes analīzes veidošanas procesā.

Maģistra darba empīrisko datu ieguves metode ir izrādes vērojums klātienē, kad 2015. gada 16. novembrī Latvijas Nacionālajā teātrī notika Liepājas teātra

⁴ Sk. 2. nodaļas apakšnodaļu 2.4. *Dramatisējums un iestudējums*.

⁵ izrāde kā jebkura veida skatuves, estrādes, kino vai televīzijas uzvedums ar tradicionālajiem teātra elementiem, to starpā ideju, šīs idejas prezentētāju (aktieri) un skatītāju. (*aut. piez.*).

viesizrāde. Pēc izrādes tika sarakstīts izrādes protokols. Tās ir manis izdarītās piezīmes, kas izrādes analīzes procesā kalpoja par būtisku izrādes norises izpētes materiālu. Savukārt interviju ar izrādes „1984” režisori L. Grozu-Ķiberi un mūzikas autoru Kārli Auzānu izmantoju kā vienu no metodēm kvalitatīvu datu iegūšanai. Sarunā ar režisori un mūzikas autoru, ieguvu būtisku informāciju attiecībā uz izrādes koncepciju, aktieru darbu, mūziku, kostīmiem un scenogrāfiju. Iegūtos faktus interpretēju kopā ar maģistra darbā izmantotajām teorētiskajām atziņām. Rezultātā, lai atbildētu uz izvirzītajiem pētnieciskajiem jautājumiem, es pielietoju dažāda veida pētnieciskās metodes, kas balstījās uz izmantoto teorētisko darbu atziņām, empīrisko un kvalitatīvo datu apstrādi, to interpretāciju un šo komponentu kopsakarības rezultātā veidotajiem secinājumiem.

1. DŽORDŽA ORVELA DISTOPIJA „1984“

1.1 Džordža Orvela biogrāfija

Angļu rakstnieks, esejists un literatūrkritiķis Džordžs Orvels (*George Orwell*), īstajā vārdā Ēriks Artūrs Blērs, ir dzimis Indijā, Bengālijā. Savā relatīvi īsajā mūžā (1903 - 1950), Orvels spējis radīt tādas literatūras meistardarbus kā „Dzīvnieku ferma” (*Animal Farm*) un „1984” (*Nineteen Eighty Four*), kas ir ieguvuši pasaules slavu un tiek uzskatīti par 20. gadsimta literatūras klasikas darbiem.

Orvela tēvs Ričards Blērs (*Richard Walmesley Blair*) kalpojis britu kara dienestā Indijā. Aptuveni gadu pēc Džordža piedzimšanas, māte Ida (*Ida Mabel Lemouzin*) nolēma atgriezties dzimtenē, pārceļoties uz Anglijas mazpilsētu Henliju pie Temzas (*Henley on Thames*). Laikā, kad Džordžs un viņa māsa tika aizvesti uz Angliju, viņu tēvs palika Indijā. Rezultātā tika veidotas ģimenes attiecības, kas balstījās uz retām tikšanās reizēm. Kara dienestu Ričards Blērs beidza 1912. gadā, kas nozīmēja, ka ģimene atkal varēja pastāvēt pilnvērtīgi - kopdzīvē. Tomēr Orvela vecāku starpā nevaldīja ciešas, ģimeni vienojošas attiecības. Kā liecina rakstnieka bērnības atmiņas, tēvu viņš uzskatīja par pārāk dogmatisku, konservatīvi domājošu cilvēku. Dž. Orvela jaunākā māsa Evrila piedzima 1908. gadā. Ar viņu Orvelam bija ciešas attiecības visa mūža garumā - kad Džordžs Orvels 1945. gadā kļuva par atraitni, tieši Evrila bija tā, kas uzņēmās rūpes par Orvela dēla audzināšanu.

Džordžs Orvels bija izteikti slimīgs bērns. Vājas imunitātes dēļ viņš bieži slimoja ar saaukstēšanās slimībām. Neskatoties uz fizisko vārgumu, Orvels jau agrā bērnībā demonstrēja augstas intelektuālas spējas. Viņš bija ne tikai aizrautīgs lasītājs, bet arī pats mēģināja iejusties literāta lomā, sacerot stāstus. Rakstnieks atceras: „Man bija vientuļa bērna ieradums izdomāt stāstus un risināt sarunas ar izdomātiem tēliem, un es domāju, ka jau no paša sākuma manas literārās ambīcijas izauga no jūtām un emocijām, kas radās no izolētības un savas mazvērtības apziņas.”⁶

Pirmās mācību gaitas jaunajam Džordžam Orvelam sākas 1911. gadā Sv. Kipriāna Jūrskolā (*St. Cyprian's School*)⁷, kas atradās ostas pilsētā Isburnā. Jūras skolā

⁶*George Orwell Biography*. Pieejams: <http://www.biography.com/people/george-orwell-9429833#synopsis> [skatīts: 2015, 20. nov.]. (*aut. tulk.*)

⁷*St Cyprian's School – Eastbourne*. Pieejams: <http://www.st-cyprians-school.org.uk/Eric%20Blair.htm> [skatīts 2015, 20. nov.].

Dž. Orvels piedzīvo angļu sabiedrības šķiru dalījuma negatīvās puses - viņam nākas izjust nevienlīdzību, kad augstāko šķiru skolēni tiek privileģēti, skolotājiem pret viņiem izrādot lielāku labvēlību un tādējādi paužot nievājošu attieksmi pret strādnieku bērniem. Tomēr, neskatoties uz savas ģimenes materiālo trūkumu un necilo sociālo stāvokli, Orvelam izdodas iegūt ievērību un iekarot cieņu, par izcilām sekmēm saņemot stipendijas. Šajā laikā Orvelam nav daudz draugu – vienaudžu vidū viņš nebauda popularitāti un pats visbiežāk izvēlas pavadīt laiku vienatnē, iedziļinoties literatūras pasaulē. Grāmatas Orvelam bija glābiņš vientulības sajūtas un sarežģītu dzīves apstākļu pārvarēšanā. Viņa iemīļoto rakstnieku vidū ir Džozefs Radjerds Kiplings (*Joseph Rudyard Kipling*) un Herberts Džordžs Velss (*Herbert George Wells*). Orvela pašsacerētais stāsts tiek nodrukāts vietējā laikrakstā, kad viņam ir vienpadsmit gadu. Gūstot panākumus mācībās un saņemot nākamās – Velingtonas koledžas (*Wellington College*) un vēlāk arī Ītonas koledžas (*Eton College*) stipendijas, Orvels kompensē draugu trūkumu un mazvērtības sajūtu. Stipendiju sniegtais materiālais nodrošinājums, ļauj viņam turpināt studijas Ītonas koledžā. Tomēr pēc mācību beigām, materiālā trūkuma dēļ Orvelam nav iespējas studēt universitātē, tāpēc 1922. gadā viņš nolemj iestāties Indijas Karaliskās policijas spēkos (*India Imperial Police Force*).

Pēc piecu gadu dienesta Birmā, Indijā, Orvels atgriežas Anglijā. 1933. gadā sava rakstnieka karjera viņam bija jāšāk no pašiem pamatiem – nedz viņu kāds pazina, nedz viņam bija slaveni vai ietekmīgi radnieki, kas jauno rakstnieku varētu atbalstīt un veicināt viņa daiļrades atpazīstamību. Šajā gadā iznāk Orvela agrīnā daiļrades perioda darbs „Posts Parīzē un Londonā” (*Down and Out in Paris and London*), kurā tiek vēstīts par grūtajiem dzīves apstākļiem Parīzē un Londonā, kur nākas *savilkt galus kopā*, nemitīgi domājot par izdzīvošanas līdzekļiem. Darbā tika parādīta strādnieku šķiras skarbā ikdiena, tā dēvēto pilsētas *padibeņu – marginālo iedzīvotāju*, smagie dzīves apstākļi. Lai nerādītu apkaunojumu savai ģimenei, ko varētu izraisīt šī darba publicēšana ar autora īsto vārdu, Orvels izdomā pseidonīmu – Džordžs Orvels. Nākamais iespiestais darbs ir „Toreiz Birmā” (*Burmese Days, 1934*), kurā Orvels apraksta iegūto pieredzi militārajā dienestā Indijā: šeit tiek atspoguļoti Indijas iedzīvotāji un viņu kultūra, norādot uz britu kolonijas pārvaldīšanas negatīvo pusi. Šis darbs nodrošina tobrīd mazpazīstamajam Orvelam plašāku popularitāti; notiek pārmaiņas arī rakstnieka privātajā dzīvē – viņš satiek Eilīnu O’Šonesiju (*Eileen O’Shaughnessy*), ar kuru salaulājas 1936. gadā. Dzīvesbiedrene Eilīna viņam

bija netikai sieva, bet arī *literārā padomdevēja*, kas atbalstīja un sniedza padomus Orvela radošo meklējumu, zaudējumu un ieguvumu ceļā. 1936. gadā Orvels dodas uz Spāniju, kur pievienojas ģenerāļa Francisko Franko pretinieku kustībai. Kādas sadursmes laikā viņš tiek ievainots kaklā un rokā. Iegūto savainojumu dēļ, viņš vairākas nedēļas nav spējis runāt. Spānijā Orvels un viņa sieva tiek apsūdzēti kalpošanā britu slepenajam izlūkdienestam. Taču Orvelam ar sievu Eilīnu izdodas atgriezties dzimtenē, un šādi izvairīties no gaidāmā tiesas procesa.

Pēc atgriešanās Anglijā, pasliktinās jau agrāk novājinātais rakstnieka veselības stāvoklis. 1938. gadā viņam tiek diagnosticēta tuberkuloze – tolaik neārstējama slimība. Šis drūmais fakts nespēja atturēt Orvelu no darba, viņš turpināja nodarboties ar literatūru, uzņemoties dažāda veida rakstniecības darbus. Viņš raksta esejas, recenzijas, veido literārus apskatus, iegūstot ievērojama kritiķa slavu. 1941. gadā Orvels kļūst par raidorganizācijas *BBC* producentu. Viņa pienākumos ietilpst komentāru un raidījumu veidošana tai mērķauditorijai, kas atrodas Britu Karaļvalsts Austrumu daļā. Būdam *BBC* producentu, Orvels atbalsta T. S. Eliotu (*Thomas Stearn Eliot, 1888-1965*) un E. M. Forsteru (*Edvard Morgan Forster, 1879-1970*), viņus aicinot piedalīties savos raidījumos. Pieņemoties spēkā Otrā Pasaules kara darbībai, Orvels sastopas ar grūtībām, ko izraisa nomācošā apziņa, ka viņš darbojas britu propagandas labā. Pretrunu nomocīts, Orvels 1943. gadā atstāj amatu un sāk strādāt par literāro redaktoru kādā mazpazīstamā sociālistu laikrakstā.

Kā nelielu atkāpi Orvela biogrāfijas aprakstā vēlos pieminēt kādu manis novērotu saistību: Orvela redaktora darbs un ar to saistītā bieži monotonā rediģēšanas pieredze, manuprāt, atspoguļojas distopijas varoņa Vinstona profesionālajā darbībā un ar to saistītajā rediģēšanas darbā, kurā, kā attēlots distopijā, parādās Vinstona kā žurnālista pētnieciskā daba: „Bet pēc vairākiem gadiem es kaut ko laboju *The Times* izdevumā, kaut ko nesaistītu, un es viņus ieraudzīju. Attēlā (..) Un bija Pārticības diena. Diena, kad viņiem vajadzēja būt...”⁸

1944. gadā Orvels ar sievu adoptē dēlu Ričardu Horāciju Blēru, bet pēc gada tiek sarakstīta “Dzīvnieku ferma” – darbs, kas var tikt traktēts kā *antipadomju* satīra, kurā dzīvnieku pasaules tēlos tika iemūžinātas tādas padomju politiķu personības kā Josifs Staļins un Ļevs Trockis. Pēc četriem gadiem, 1949. gadā, tiek izdota distopija „1984”. Tās nosaukums veido skaitļu 19 4 8 apvērstu kombināciju. 1984. gads ir arī

⁸ Orvels, Džordžs. 1984. Roberta Aika un Dankana Makmilana dramatisējums. Skatuves teksts Evitas Mamajas tulkojumā, 37. lpp.

gada skaitlis, kad darbs tika pabeigts. Distopijā Orvels attēlo trīs diktatūras, sauktas par Okeāniju, Eirāziju un Austrumāziju.

Viena no izplatītākajām šī darba interpretācijām uzsver, ka Orvels distopijā rāda potenciāli iespējamu nākotnes vīziju, mēģinot iztēloties, kas notiktu, ja valdība sāktu kontrolēt ikkatru cilvēka dzīves aspektu, līdz pat indivīda prātam – personīgajām domām, jūtām un emocijām. Distopija piedzīvo neviennozīmīgu kritiķu vērtējumu – no sašutuma un pārmetumiem par fiktīvi veidotās nākotnes pārlielo negatīvismu, līdz distopijas vērtējumam kā progresīva, pravietiska, neparastām valodas spēlēm piesātināta teksta. Neskatoties uz kritiķu vienprātības trūkumu attiecībā uz distopijas literāro vērtību, tā spēja iekarot plašu popularitāti un nodrošināt Orvelam pasaules slavu, kas ir aktuāla arī 21. gadsimtā. Neilgi pirms savas nāves, 1949. gada oktobrī Orvels salaulājās ar redaktori Sonju Brauneli (*Sonia Mary Brownell*), kura pēc Orvela nāves iegūst tiesības uz viņa literāro mantojumu.

1.2. Distopijas jēdziens

Distopijas jēdziens literatūras zinātnē tiek apzīmēts kā pretstats utopijai. Pretstats ir atrodams šo jēdzienu kodolā – utopijā tiek atspoguļota pozitīvas, bieži pārspīlēti labvēlīgas pasaules vide, turpretim distopijā tiek attēlota negatīva, deformēta vide, kas bieži orientēta uz nākotnes paredzējumu kā cilvēku morālu bojāeju, vispārēju negāciju un dekonstrukciju. Izplatītākās distopijas tēmas ir cilvēka paverdzināšana un indivīda brīvības apspiešana, kuru cēlonis ir zinātnes sasniegumi tehnoloģiju jomā, proti, cilvēka izgudrota tehnika nākotnē kļūs nekontrolējama, kā rezultātā lomas tiks samainītas vietām – tehnika noteiks cilvēka dzīvi, padarot cilvēka mehanizētu, robustu un nejūtīgu. Nereti distopijas stāstā tiek attēlots totalitārais režīms ar tam raksturīgo pārvaldīšanas sistēmu - privileģēta tiek neliela sabiedrības grupa, kamēr vidējais sabiedrības slānis dzīvo ar maldīgu priekšstatu par pasaulē pieejamo resursu daudzumu, kā rezultātā viņa dzīves līmenis ir zem patiesi iespējamā: „(..) „tikai proletārieši,” taču viņš atpazīs, nebūdam gluži drošs, vai tādā iebildumā nebūtu kaut kas ķecerīgs. Taču Saims uzminēja, ko viņš (*Vinstons, aut. piez.*) gribēja teikt. – Proletārieši nav cilvēki, - viņš nevērīgi atmeta.”⁹

⁹ Orvels, Džordžs. 1984. Rīga: Zvaigzne ABC, 2004. 32. lpp.

Lai radītu distopiskās vides ierobežotās domāšanas kontrastu, kā pretmets pārējai sabiedrībai parādās protagonists, t.s. *mazais cilvēks*, kurā brīvā griba tiek apspiesta. Viņš ir tas, kurš uzdod jautājumus attiecībā uz sabiedrības morāli, izjūtot, ka ir iespējams citāds sabiedrības organizēšanas un pastāvēšanas veids. Tomēr, mēģinot pārveidot esošo distopisko pasauli, *mazā cilvēka* – distopijas protagonistas cīņa par pārmaiņām tiek zaudēta. Viņa individualitāte tiek sagrauta, nespējot pretoties sistēmas izveidotajam režīmam.

Jēdziens 'distopija' ir atvasināts no sengrieķu priedēkļa *dys-* (δυσ), kas latviešu valodā var tikt tulkots kā *dis-*, *anti-*, *ne-*, pievienojot vārda otro daļu - *tópos* (τόπος), kas nozīmē 'vieta'. Līdz ar to veidojas vārdu savienojums 'antiutopija', 'distopija' – pesimistiska vieta, kas ir utopijas, pozitīva nākotnes redzējuma pretstats. Lai skaidrāk izprastu distopijas un utopijas pretstata būtību, nepieciešams norādīt uz utopijas jēdziena izcelsmi. Distopijas pretmets tiek izprasts kā *nevieta*. Vārds ir atvasināts no sengrieķu *ou tópos*, kad *ou* nozīme tiek tulkota kā *ne* un *tópos* kā vieta, veidojot vārdu savienojumu *nevieta*. Tādā utopijas – nevietas telpā tiek radīts fiktīvs sabiedrības modelis, kurā visbiežāk sabiedrība tiek attēlota pozitīvā veidā, radot nākotnes sabiedrības etalonu – sava veida paraugu, uz kuru būtu jātiecas. Šeit jāpiebilst par utopijas un eutopijas radniecību: gan utopija, gan eutopija tiek tulkota kā *vieta*. Tomēr pastāv kāda būtiska atšķirība: utopijas priedēklis ir *ne*, savukārt eutopijas priedēklis *eu* (eu) tulkojumā nozīmē *labs*, tādā veidā vārdam piešķirot nozīmi *laba vieta*. Rezultātā utopiju varētu izcelt kā distopijas un eutopijas virsjēdzienu. Tomēr viens no izplatītākajiem savstarpējā salīdzinājuma veidiem ir starp distopiju¹⁰ un utopiju, utopijai piešķirot eutopijas nozīmi.

1.3. Distopijas žanra rakstnieki

Apskatot distopijas fenomenu literatūras jomā, būtu jāpiemin rakstnieki, kuri tiek dēvēti par šī žanra meistariem. Viens no autoriem, kuru darbos vērojamas distopijas žanra iezīmes, ir 20. gadsimta angļu prozaīķis Oldess Hakslijs (*Aldous Huxley, 1894 – 1963*). Viņa daiļradē vērojama fantāzijas, komisma un cinisma elementu saplūdināšana, attēlojot vilšanās un bezcerības caurstrāvētu pasauli.

¹⁰ Kā iepriekš aprakstīts, vārds *dystópos* latviešu valodā tiek tulkots kā distopija un antiutopija, šos vārdus definējot kā sinonīmus. Maģistra darbā lietots apzīmējums *distopija*. (aut. piez.).

Daiļrades vēlīnajā posmā Hakslijs pievērsies misticismam un Austrumu filozofijai. Vieni no pazīstamākajiem angļu rakstnieka darbiem ir “Hroma dzeltenais” (*Chrome Yellow*, 1921), Ģēnijs un dieviete (*The Genius and the Goddess*, 1955) un Brīnišķīgā jaunā pasaule (*The Brave New World*, 1932, tulkojums latviešu valodā iznācis 1999)¹¹, kurā “(..) mašīnas pakāpeniski aizstāj cilvēku”¹². Distopijas žanrā ir rakstījusi arī kanādiešu rakstniece Mārgareta Atvuda (*Margaret Atwood*, 1939). Viena no Atvudai raksturīgajām iezīmēm ir spēja sacerēt augstvērtīgus darbus dažādos literāros žanros: Atvudas daiļradi veido vairāki romāni, tostarp 1985. gadā izdots romāns – distopija “Kalpones stāsts” (*Handmaid’s Tale*)¹³. Savukārt Jevgeņija Zamjatina (*Замятин Евгений Иванович*, 1884 - 1937) darbs “Mēs” attēlo distopisku pasauli, kurā jaušama atblāzma no pēcrevolūcijas Krievijas sociālās realitātes. E. Zamjatins ir 19. un 20. gadsimta mijas krievu rakstnieks, kurš pievērsās sava sabiedrības aktuālajām tēmām. Distopijas “Mēs” valoda ir matemātiski precīza un konkrēta, metaforas pirmskaitlīgi nedalāmas tāpat kā sabiedrība, kur cilvēks ir punkts kopienas augšup vērstajā taisnē.”¹⁴ Šis darbs bieži tiek interpretēts kā totalitārā režīma radītās sabiedriskās sistēmas parodija.¹⁵

20. gadsimta 50. gados iznāk divu ievērojamu rakstnieku distopijas – Kurta Vonnegūta (*Kurt Vonnegut*, 1922 - 2007) “Mehāniskās klavieres”¹⁶ (*Player Piano*) un “451 grāds pēc Fārenheita” (*Fahrenheit 451*), ko 1953. gadā saraksta Rejs Duglass Bredberijs (*Ray Douglas Bradbury*, 1920 - 2012). Interesantu piezīmi attiecībā uz Vonnegūta “Mehāniskajām klavierēm” kultūras portālā *satori.lv* izteikusi Bārbala Simsons: “(..) antiutopija – žanrs, kas pasaules literatūrā kļuva īpaši aktuāls pēc II Pasaules kara, kad utopija cilvēku prātos bija sašķīdusi nesasmeļamos putekļos, Vonnegūta romānam pieder tas tikai tiktāl, cik par antiutopiju var nosaukt sacerējumu, kurā drūmas nolemtības kapu zvanu vietā gandrīz petardiski dzirksteļo šerpais un visai melnīgnsnējais Vonnegūta humors.”¹⁷ Turpretim Bredberija “451 grāds pēc Fārenheita” attēlota vide, kurā “grāmatas (..) ir aizliegtas. Montegs jau desmit gadus

¹¹ Tulkojums latviešu valodā iznācis 1999. gadā. (*aut. piez.*.)

¹² Simsons, Bārbala. *Kā Vonnegūts klavierspēli apguva*. Literatūras un filozofijas portāls *Satori.lv* Pieejams: <http://www.satori.lv/raksts/izdruka/1908> [skatīts 2016, 17. febr.].

¹³ M. Atvudas distopija latviešu valodā tika izdota 2015. gadā (*aut. piez.*.)

¹⁴ Jevgeņijs Zamjatins – Мы. Pieejams: <https://vkasims.wordpress.com/2013/06/12/jevgenijs-zamjatins-%D0%BC%D1%8B/> [skatīts 2016, 17. febr.].

¹⁵ Евгений Иванович Замятин. Pieejams: http://hrono.ru/biograf/bio_z/zamjatin_ei.php [skatīts 2016, 17. febr.] (*aut. tulk.*.)

¹⁶ Latviešu valodā grāmata tika izdota 2007. gadā izdevniecībā “Tapals” (*aut. piez.*.)

¹⁷ Simsons, Bārbala. *Kā Vonnegūts klavierspēli apguva*. Literatūras un filozofijas portāls *Satori.lv* Pieejams: <http://www.satori.lv/raksts/izdruka/1908> [skatīts 2016, 17. febr.].

dara savu darbu, īpaši neuzdodot jautājumus, viņa sieva dzīvo kā robots, apdullusi no runājošām TV sienām, bet kādu vakaru viņš satiek meiteni, kura viņā uzjunda sen krājušās šaubas. Varbūt ir iespējams dzīvot citādi? Un varbūt tieši viņa dedzinātājās grāmatās ir atrodama atbilde.”¹⁸ Te jūtamas paralēles ar Orvela distopiju “1984”, kas sarakstīta piecus gadus agrāk: tāpat kā Montegs, galvenais romāna “1984” varonis Vinstons ir šaubu nomākts, taču, satiekot savu nākotnes mīlestību Džūliju, izjūt spēku pretoties esošās sabiedrības sistēmai, kas apspiež viņa brīvību. Tomēr cīņa tiek zaudēta – Vinstons nodod Džūliju un līdz ar to arī sevi pašu.

Attiecībā uz iepriekš minēto autoru distopijām, būtu jāpiebilst kāds vienojošs darbu elements, proti, galvenais varonis ir cilvēks, kas eksistē mehanizētā pasaulē. Mehānisms organizē ne vien cilvēka darba vidi, bet arī burtiski ietekmē un nosaka cilvēka uzvešanos, savā kontrolē pilnībā pārņemot viņa garīgo un jūtu pasauli.

1.4. Orvela distopijas raksturojums

Orvela „1984” tika izdots gadu pēc tā sarakstīšanas - 1949. gadā, izraisot plašu rezonansi kritiķu un lasītāju vidū. Savā darbā Orvels atspoguļoja diktatūru pastāvēšanu, kurām piešķir vārdus Eirāzija, Okeānija, Austrumāzija, šādi radot triju sistēmu pretstatu. Distopijas vērtējumos kritiķi sadalījās divās frontēs – vieni, kas slavēja Orvela distopiju, augsti vērtējot rakstnieka uzdrošināšanos spert soli modernās literatūras virzienā. Savukārt citi norādīja uz distopijas trūkumu, Orvelu kritizējot par fiktīvu nākotnes ainas attēlošanu kā pārspīlēti negatīvu.¹⁹

Orvela darbs rāda, kas varētu notikt ar cilvēkiem, ja valdība sāktu kontrolēt ikkatru cilvēka dzīves aspektu, līdz pat to prātam – personīgajām domām un jūtām. Orvela darba galvenais varonis ir Vinstons – divās daļās sadalīts cilvēks, kurš svārstās starp Lielā Brāļa²⁰ iedibināto dzīves režīmu un to dzīves veidu, kādu iedomājas par iespējamu. Vinstons izjūt pastāvošās sistēmas nepatieso, melīgo un pretrunīgo būtību. Vinstons kopā ar savu domu biedreni, iemīļoto sievieti Džūliju vēlas veicināt pārmaiņas, savu dzīves virsuzdevumu formulējot sauklī „Nost ar Lielo Brāli”. Tomēr cīņa pret bezjūtīgo, mehanizēto un brutāli

¹⁸Rejs Bredberijs “451 grāds pēc Fārenheita” *burtkoki. lv* Pieejams: <https://burtkoki.wordpress.com/2012/04/27/rejs-bredberijs-451-grads-pec-farenheita/> [skatīts 2016, 17. febr.].

¹⁹George Orwell *Biography*. Pieejams: <http://www.biography.com/people/george-orwell-9429833#synopsis> [skatīts: 2015, 20. nov.].

²⁰Lielais Brālis ir Okeānijas valdošais spēks, kas savu klātbūtni apliecina ar visapkārt izvietotajiem teleekrāniem, kas novēro ikkatru Okeānijas iedzīvotāja soli. (*aut. piez.*)

cietsirdīgo režīmu tiek zaudēta. Vinstons un Džūlija par nodevību pret Lielo Brāli piedzīvo fiziskas mocības un sāpes. Taču lielākais sods tiek īstenots garīgā līmenī, apspiežot abu *brīvdomātāju* – disidentu domas un jūtas. Lai apturētu spīdzināšanas izraisītās sāpes un tādejādi glābtu sevi no fiziskās nāves, Vinstons un Džūlija nodod viens otru. Rezultātā abi piedzīvo traģisku likteni, kad tiek zaudētas cerības un ticība nākotnei, un tādejādi iznīcināta varoņu personība. Orvela „1984” var traktēt kā daudzslāņainu distopijas pasaules atspoguļojumu. Šeit cilvēki ir marionetes, kuru ķermenis un prāts tiek pakļauts sistēmas²¹ izstrādātajam dzīves un uzvedības modelim. Šeit nepastāv individualitāte, šeit pastāv masa, kura bez pretenzijām samierinās, kalpo un pakļaujas Lielā Brāļa režīmam – visa cilvēka būtība un darbība tiek vērsta uz ienaidnieka apkarošanu un Lielā Brāļa cildināšanu. Lai gan tas varētu kalpot kā Okeānijas²² iedzīvotājus kopā saturošs un vienojošs elements, tiek panākts tieši pretējs efekts – cilvēki cīnās par Lielā Brāļa labvēlību viens otram neuzticas un viens otru novēro. Līdz ar to rodas nospiesta atmosfēra, kad indivīdam tiek atņemta brīvība, tās vietā cilvēka prātā ieviešot domu par vienīgo savas dzīves misiju - apkarot visus iespējamus Lielā Brāļa nodevības mēģinājumus. Šādas sabiedrības vidē cilvēks nonāk konfliktā pats ar sevi, jo tiek nemitīgi konfrontēts ar izvēli – vai nu nodot sevi vai arī savu līdzcilvēku. Balstoties uz Lielā Brāļa un Partijas izveidoto priekšstatu par dzīves piepildījumu, pēc būtības pastāv tikai viena iespēja – nodot savu tuvāko. Iepriekš minēju distopijas galveno varoņu – Džūlijas un Vinstona savstarpējo nodevību. Taču distopijā parādās vēl viena nodevības vadlīnija, proti, vecāku un bērnu attiecības. Arī šajā attiecību sfērā ir vērojamas Lielā Brāļa režīma audzināšana, kad bērni kļūst par savu vecāku apdraudējumu: „Bija gandrīz normāli, ka pieaugušie (..) baidījās no paši no saviem bērniem. Un ne velti, jo nepagāja ne nedēļa, kad *Times* neiespiestu rakstu par kādu nelietīgu okškeri (..), kas bija nodevis savus vecākus domu policijai.”²³ Šāds iznākums sagaidīja Pārsonu, kurš distopijas sākumā lielījās ar savu meitu, stāstot par tās veiklību ienaidnieka aģenta notveršanā. Rezultātā viņš kļuva par ienaidnieku sava paša meitai, kas viņu nosūdzēja, izdzirdot Pārsona sapnī izkliegtos vārdus „Nost ar Lielo Brāli.”

Pievēršot uzmanību Orvela distopijas sižetam, vēlos minēt tā psiholoģisko skatpunktu, kas izvirza jautājumu par cilvēka dzīves jēgu un cilvēka eksistences priekšnoteikumiem. Kā norāda distopijas varoņu rīcības radītās sekas – izglābšanās

²¹ t.i. pakļauts Lielā Brāļa un partijas iedibinātā režīma noteikumiem, kas absolūti reglamentē cilvēka dzīvi. (*aut. piez.*).

²² „1984” darbība norisinās Okeānijā. Lielā Brāļa un Partijas režīma pakļautībā. (*aut. piez.*).

²³ Orvels, Džordžs. *1984*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2004. 18. lpp.

rezultātā cilvēks ir spējīgs fiziski dzīvot, tomēr garīgi esot miris. Šādi distopija liek domāt par cilvēka būtības raksturu un pārdomāt cilvēka likteņa ietekmes faktoros. Tāpat distopija mudina uzdot jautājumu par cilvēka atbildību, brīvību un pienākumu, to savstarpējā pretrunībā mēģinot atrast kopīgo, vienojošo elementu.

1.5. “1984” aktualitāte 21. gadsimtā

Distopijas centrālā tēma ir universāls pasaules pastāvēšanas modelis, kura ietvaros sabiedrība tiek organizēta, pasaules lielvarām cīnoties par prioritāro un dominējošo pozīciju. Varas savā starpā cīnās, gūst pārsvaru cita pār citu un zaudē. Tādējādi veidojas pasaules aina, kurā vara tiek objektivizēta, shematizēta un vispārināta. Rezultātā tiek izsmeltas varas definīcijas iespējas – vara tās vispārinātā veidā kļūst nepārskatāma, nekontrolējama un zināmā mērā arī apslēpta. Rezultātā vara kļūst par lēmuma vai rīcības atskaites punktu, izpaliekot tās individuālajam raksturojumam – atsevišķā cilvēka piensumam. Vara tiek pārvērsta darbībā, kas liek to izjust kā varenību – visaptverošu spēku, kas ietekmē, aktivizē, sagrauj veco un uzcel jauno. Vairāku lielvaru sadursmē tiek pielietoti dažādi līdzekļi, kas ietver gan militāru, gan informatīvu resursu izmantošanu. Rezultātā tiek novērota situācija, kad valoda un retorika tiek plaši izmantota kā viens no svarīgākajiem varas ietekmes avotiem. Šādi valoda kļūst par *maigās varas*²⁴ instrumentu. Valodas plašās variācijas iespējas ļauj to pielāgot atbilstoši izvirzītajam mērķim, proti, valodas izteiksmes veids ir atkarīgs no mērķa, kas ir jāsasniež. Tāpat kā Dž. Orvela distopijā, arī mūsdienu politikā tiek izmantota valoda, kas ir vērsta uz partneru, opozīcijas, un visas sabiedrības ietekmēšanu. Šajā vietā vēlos minēt kādu citātu, kas norāda uz mūsdienās pastāvošo, distopijas pasaulei līdzīgu lielvaru pretnostatījumu. 2016. gada februārī Minhenes Miera konferencē²⁵ Krievijas premjerministrs savas uzstāšanās laikā norādīja:“(..) NATO politiskā līnija attiecībā pret Krieviju mūsu novērtējumā saglabājas nedraudzīga un slēgta. Var teikt arī asāk: mēs esam noslīdējuši uz jauna

²⁴Jozefs Najs (*Joseph Nye*) ir jēdziena *maigās vara* (angliski: *soft power*) iedibinātājs. Pirmo reizi J. Najs šo jēdzienu lietoja savā grāmatā *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power*, kas iznāca 1990. gadā. (*aut. piez.*)

²⁵Minhenes Miera konference (angļu: *Munich Security Conference (MSC)*) norisinās ik gadu Mīnhenē, Vācijā. 2016. gadā konference norisinājās no 12. līdz 14. februārim. Tās laikā pasaules politikas līderiem apsprieda vispārējās drošības jautājumus, ņēmot vērā starptautiskās politikas aktuālos notikumus un pavērsienus. (*aut. piez.*)

Aukstā kara laikiem.”²⁶ Kā redzams, šeit ar valodas palīdzību tiek izteikta attieksme un nostāja pret sarunas partneri. Šādā veidā cīņa tiek īstenota, izmantojot valodas līdzekļus. Un tāpat kā distopijas pasaulē „viens karš seko otram, un visas ziņas tik un tā ir meli”²⁷, arī mūsdienās norisinās kara darbības, kas aptver gan islāma valstis (Sīrijas karš), gan Eiropu (Krievijas militārā invāzija Ukrainā). Šajā kontekstā vēlos pieminēt varas objektivizāciju, kas tāpat kā distopijā atspoguļo mūsdienu valodas lietojumu. Ir sastopami vairāki valodas izmantojuma piemēri, kad valsts nosaukums aizstāj individuālo, t.i. to *reāli eksistējošu* personu, kas ir atbildīga par lēmumu pieņemšanu, organizējot un kontrolējot varas instrumentu. Rezultātā mūsdienu sabiedrībā rodas situācija, kad individuālais tiek nobīdīts malā, kļūstot par marginālu subjektu, kura veidols plašākai sabiedrībai ir uztverams, saprotams, un līdz ar to arī pieejams tikai tēlainā, nereti mitoloģizētā veidā. Varas pirmavots – aiz tās stāvošais cilvēks - dzīvā personība, nonāk pie sabiedrības caur medijiem, radot par sevi priekšstatu, kāds ir nepieciešams efektīvas un veiksmīgas varas pastāvēšanai. Sekas šādai varas komunikācijai ar sabiedrību – masām, ir tādas, ka vara tiek padarīta par daudzu personu darbības rezultātu, kurā atsevišķais cilvēks nav no svara.

Mūsdienu masu medijos ir plaši sastopami varas objektivizācijas piemēri, kas nereti tiek pielietoti ziņu virsrakstos: „*Vācija* akceptē kriminālizmeklēšanas uzsākšanu pret Turcijas prezidentu aizvainojušo komiķi.”²⁸ vai „(..) *Turcija* un *Eiropas Savienība* atkārtoti apliecināja apņemšanos īstenot 2015. gada 29. novembrī aktivizēto kopīgo rīcības plānu.”²⁹, kā arī „*Eiropas Komisija* liek *Latvijai* atcelt prasību lauksaimniecības zemi pārdot tikai zemniekiem.”³⁰

Turpinājumā vēlos pievērst uzmanību kādam citam būtiskam distopijas aspektam, kas ir īpaši aktuāls mūsdienu sabiedrībā. Vēl pirms trim gadiem, 2013. gadā rakstā par Eduarda Snoudena (*Edward Snowden*) revolucionārajiem atklājumiem attiecībā uz ASV slepenā dienesta darbību, *Tagesspiegel* žurnālists Jans Šulcs-Ojala (*Jan Schulz-Ojala*) salīdzināja NSA ar Lielo Brāli un puda viedokli, ka „(...)

²⁶Amoliņš, Ģints. *Medvedevs paziņo par jauna aukstā kara sākumu*. Pieejams: <http://www.lsm.lv/lv/raksts/arzemes/zinas/medvedevs-pazino-par-jauna-auksta-kara-sakumu.a168914/> [skatīts 2016, 13. febr].

²⁷Orvels, Džordžs. 1984. Rīga: Zvaigzne ABC, 2004.

²⁸ Ziņu portāla Apollo 2016. gada 15. aprīļa raksta virsraksts. Pieejams: <http://apollo.tvnet.lv/zinas/vacija-akcepte-kriminalizmeklesanas-uzsaksanu-pret-turcijas-prezidentu-aizvainojuso-komiki/727544> [skatīts 2016, 26. maijs].

²⁹Eiropadome. Eiropas Savienības Padome. *ES un Turcijas paziņojums, 2016. gada 18. marts*. Pieejams: <http://www.consilium.europa.eu/lv/press/press-release/2016/03/18-eu/turkey-statement/> [skatīts 2016, 26. maijs].

³⁰Latvijas sabiedriskie mediji. Pieejams: www.lsm.lv/lv [skatīts 2016, 26. maijs].

mūsdienās no Orvela “1984” fikcijas ir iznākusi šokējoši reālistiska vīzija (...) piecas desmitgades pēc publicēšanas Orvela “1984” ir aktuālāks kā jebkad agrāk.”³¹ Angļu rakstnieka darbs masu mēdijos tika plaši pieminēts arī 2014. gadā, distopijā ietverto realitāti salīdzinot ar mūsdienām un norādot uz paralēlēm, kas meklējamas 21. gadsimta pasaules sabiedrības un politisko struktūru pastāvēšanas veidā. Kā vēl viens no acīmredzamajiem piemēriem Orvela distopijas saistībai ar mūsdienu pasauli, ir televīzijas šovs *Big Brother*³². Tas ir realitātes šovs, kura producents ir dānis Džons de Mols. Pirmo reizi tas tika parādīts 1999. gadā Holandes televīzijā. Šova ideja balstās uz Orvela distopijas frāzi „Lielais Brālis tevi vēro” un teleekrānu nepārtraukto darbību. Tas nozīmē, ka *Big Brother* šova dalībnieki, tāpat kā distopijas darbības personas, tiek novēroti visu diennakti.

Cilvēka dvēseles šķautnes, viņā esošās dubultdomas³³ radītais konflikts, kad indivīds tiek pretstatīts gan sabiedrībai, gan paša būtībai – šīs tēmas tiek risinātas Georga Bīhnera (*Georg Büchner*) 1837. gadā sarakstītajā³⁴ drāmā „Voiceks” (*Woyzeck*), kuras ideja veido paralēles ar Orvela distopiju. Par impulsu Bīhnera un Orvela darbu salīdzinājumam kalpoja šī gada aprīlī redzētā izrāde „Voiceks” Berlīnes ansablī (*Berliner Ensemble*), Leandera Hausmaņa (*Leander Haußmann*) režijā. 2015./2016. gada sezonā „Voiceks” tika izrādīts arī „Vācu teātrī” (*Deutsches Theater*)³⁵. Līdzīgi kā Orvela varonis Vinstons, Bīhnera drāmas galvenais varonis Voiceks nonāk konfliktā ar sabiedrību, cīņā ar kuru viņš zaudē. Voiceks garīgi salūzt, iespējams, jau tad, kad uzzina par Marijas, savas mīļotās sievietes, nodevību. Apzinoties savu bezspēcību, viņš Mariju nogalina. Bet līdz ar to, Voiceks zaudē savu būtību, tāpat kā Vinstons piedzīvo sava “es” zaudējumu, kad 101. istabā izkļiedz „Dariet to Džūlijai (..) Man nē!”, kas nozīmē glābt sevi, šādi spīdzināšanas mocībām pakļaujot Džūliju.

„Voiceks” un „1984” ir kā laikmeta attēlojums, kas rada neatgriezeniskais sekas, liekot zaudēt ticību sev, mīlestības un cilvēka individuālās brīvības spēkam.

³¹Schulz-Ojala, Jan. *Erchreckend aktuell: George Orwells “1984”*. Pieejams: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/erschreckend-aktuell-george-orwells-1984-unheimliche-verwandtschaft-zwischen-der-nsa-und-dem-grossen-bruder/8555434.html> [skatīts 2016, 17. febr.].

³²Lielais Brālis: realitātes šovs, kura producents ir dānis Džons de Mols (*John de Mol*). Pirmo reizi šovs tika translēts 1999. gadā. (*aut. piez.*).

³³„Dubultdomāšana nozīmē spēju vienlaicīgi paturēt prātā divas pretrunīgas pārliecības un abas atzīt par patiesām” No: Orvels, Džordžs. *1984*. Roberta Aika un Dankana Makmilana dramatisējums. Skatuves teksts Evitas Mamajas tulkojumā, 51. lpp. (*aut. piez.*).

³⁴Pirmiestudējums notika 1913. gadā Minhenē. (*aut. piez.*).

³⁵Pēdējā šīs sezonas izrāde notika 2016. gada 4. aprīlī. (*aut. piez.*).

Gan Voceks, gan Vinstons šajā ziņā ir tie *mazie cilvēki*, kas atšķiras no masas un izvēlas iet savu ceļu, kura gala mērķis ir bojāeja. Kā nolasāms abu autoru darbu vēstījumos, pretošanās brutālajam un spēcīgajam ir citādi domājoša indivīda liktenis. Tas ir nenovēršami traģisks, jo indivīds nespēj pārvarēt pretrunu starp savu pasaules izjūtu un sabiedrībā valdošo mākslīgi veidoto dzīves sistēmu, kas viņa “es” sagrauj un deformē. Bīhnera un Orvela darbi rāda, ka zaudē tieši tas, kurš izvēlas pretoties šai *lietu kārtībai*.

Jau izrādes „Voceks” laikā neviļus sāku salīdzināt vācu režisora L. Hausmaņa izrādi ar Grozas-Ķiberes izrādi „1984”. Manuprāt, šādu asociāciju izraisīja līdzīga rakstura teātra elementu un izteiksmes līdzekļu izmantojums. Paralēles izpaužas vācu izrādes ekscentriskumā, sabiedrības brutālās vardarbības attēlošanā, kā arī mūzikas kariķētā atveidē, kad mūzika neatbilst personāžu darbībām uz skatuves. Tāpat kā Groza-Ķibere, Hausmanis ievieša galvenā varoņa spīdzināšanas ainas, kurās Voceks tāpat kā Vinstons tiek garīgi pazemots un fiziski mocīts. Tomēr, salīdzinājumā ar latviešu „1984” izrādi, vācu izrāde „Voceks” atgādina *nežēlīgo* un psiholoģiski reālistisko teātri Brehta teātri. Šeit Voceks tiek nemitīgi izsmiets, viņa pazemošana iegūst reālistisku atveidojumu, iedarbojoties uz visiem skatītāju maņu orgāniem, brīžam izsaucot nepatiku, šķebinošu sajūtu un pat riebumu. Vācu izrāde „Voceks” ir visādā ziņā deklaratīva, kas rada vēl vienu paralēli ar „1984”, tomēr šeit viss tiek novests līdz sakāpināti pārspīlētai izteiksmei. Saistībā ar Orvela distopijas un Bīhnera izrādēm, vēlos minēt vēl vienu svarīgu kopīgo iezīmi, proti, abu režisoru psiholoģiski – filozofisko pieeju darbiem. Abi galvenie varoņi nogalina savu mīlestību, Vinstons ar vārdiem, Voceks ar fizisku spēku. Rezultātā abi varoņi, esot dzīvi fiziski ir garīgi miruši:

“(O’ Braiens): Jums nav pagātnes, Vinston. Jūs esat izdzēsts no vēstures. Ja jūs esat cilvēks, Vinston, tad jūs esat pēdējais cilvēks. Bez pagātnes. Bez nākotnes. Tā. Bet jūs vēl joprojām uzskatāt, ka esat morāli pārāks par mums?” (..)

(Vinstons): Es gribēju jautāt – vai viņš eksistē tādā veidā, kā eksistēju es?
Pauze. (O’ Braiens): Jūs neeksistējat.”³⁶

Nobeigumā vēlos pieminēt vēl kādu interesantu saistību. Bīhnera attēlotais Voceks ir cilvēks, kurš tiek nemitīgi pazemots: viņu krāpj sieva, apkārtējie izsmej. Lugas gaitā viņš parāda savu nespēju fiziski un garīgi pretoties sabiedrībai. Tomēr

³⁶ Orvels, Džordžs. 1984. Roberta Aika un Dankana Makmilana dramatisējums. Skatuves teksts Evitas Mamajas tulkojumā, 68. lpp.

viņš izšķiras pielietot fizisku spēku, Mariju nogalinot. Tas, kā izrādās, nespēj sniegt gandarījumu – lai gan Voceks ir sevi pārvarējis, viņš ir zaudējis to, par ko īstenībā bija cīnījies. Līdzīgi ir Vinstonu, kurš visā distopijas garumā nespēj izteikt to, ko slepeni raksta dienasgrāmatā. Šajā ziņā viņa vājums izpaužas valodas līmenī. Drosme viņam parādās tad, kad jāglābj sevi, kas nozīmē izkliegt tos vārdus, kas *nogalina* Džūliju. Līdz ar to, arī šeit izcīnītā uzvara ir tikai šķietama.

Orvela distopija „1984” tiek rādītā ne tikai uz teātra skatuves, esot pārveidotai par dramatizējumu. Tāpat ir sastopami 1984” ekranizējumi - kopumā ir tapušas trīs filmas, kas balstās uz “1984” distopiskās pasaules stāstu. 1956. gadā Orvela romāns ieguva kino formātu, režisoram Maiklam Andersonam (*Maikl Anderson*) izveidojot pirmo ekranizāciju. Otro reizi “1984” uz kino ekrāniem nonāca reālajā 1984. gadā Maikla Redforda (*Michael Radford*) režijā. Vēl pēc trīsdesmit gadiem Orvela distopija atkal nonāk kino profesionāļu redzeslokā - 2015. gadā tiek noslēgti filmas “Vienādie” (*Equals*)³⁷ filmēšanas darbi. Filmas pirmizrāde notika 2015. gada 5. septembrī, 72. Venēcijas Starptautiskā Filmu festivāla ietvaros³⁸. Tās scenārijs tika veidots, balstoties uz Orvela distopiju un 1956. gada ekranizējumu. Pie filmas īstenošanas procesa strādāja ASV komanda – režisors Dreiks Doremus (*Drake Doremus*), scenārija autors Neitans Pārkers (*Natan Parker*). Filmas galveno lomu izpildītāji ir Nikolass Holts (*Nicholas Hoult*), ilustratora Silasa lomā, un Kristena Stjuarte (*Kristen Stewart*), Silasa mīļotās sievietes Niu lomā. Filmas varoņi dzīvo „utopiskā realitātē, kur cilvēku emocijas ir izskaustas, katra indivīda dzīve rit mierā un satiecībā (..) viņu vienīgā iespēja, lai izdzīvotu, ir bēgt no šīs utopiskās realitātes.”³⁹

1.6. Dramatizējuma „1984” raksturojums

2013. gadā angļu dramaturgi Dankans Makmillans (*Duncan Macmillan*) un Roberts Aiks (*Robert Icke*) Orvela distopijai „1984” piešķīra jaunu veidolu, distopiju pārveidojot par dramatizējumu. Dankans Makmillans ir angļu rakstnieks un režisors, kurš ir strādājis par dramaturgu Anglijas teātros *Paines Plough* un *Royal Exchange Theatre*. Viņš ir daudz rakstījis radio un televīzijas vajadzībām, kā arī sacerējis scenārijus filmām. 2016. gada sezonā Anglijas Nacionālajā teātrī (*National Theater*)

³⁷ Latvijā filma „Vienādie” kinoteātros tiek izrādīta, sākot ar 2016. gada 20. maiju (*aut. piez.*).

³⁸ Festivāls norisinājās no 2015. gada 2. līdz 12. septembrim. (*aut. piez.*).

³⁹ Filmas „Vienādie” anotācija. Pieejams: <http://forumcinemas.lv/Event/301899/?area=1011&dt=26.05.2016> [skatīts 2016, 26. maijs].

sadarbībā ar Hedlonga teātri (*Headlong/Nottingham Theater*) tiek izrādīts Makmillana jaunākā darba „Cilvēki, vietas un lietas” (*People, Places and Things*) iestudējums.

Roberts Aiks, “1984” dramaturģijas līdzautors, ir rakstnieks un režisors Almeida (*Almeida*) teātrī Londonā. No 2010. līdz 2013. gadam viņš strādāja Hedlonga teātrī, kurā iestudēja gan paša sacerētās lugas, gan teātra noteikto repertuāru. Iepriekš Aiks darbojās kā mākslinieciskais vadītājs Arden (*Arden Theatre*) un Svana (*Swan Theatre*) teātros. Pašlaik brīdi R. Aiks Almeida teātra (*Almeida Theatre*) asociētais direktors un režisors. 2016. gadā par Aishila drāmas „Oresteja” iestudējumu R. Aiks saņēma labākā režisora balvu Olivjē (*Olivier Awards*)⁴⁰ balvu pasniegšanas ceremonijā.

Dramaturģijas iestudējums tika veidots kā Hedlonga un Almeida teātru kopdarbs. „1984” viesizrāde notika Melburnas festivālā (*Melbourne Festival*), kas norisinājās no 2015. gada 16. līdz 25. oktobrim Melburnā, Austrālijā.

Par „1984” iestudējumu 2013. gadā D. Makmilans un R. Aiks tika atzīti kā labākie teātra režisori, saņemot Lielbritānijas Teātra (*UK Theater Award*) un Liverpūles Mākslas balvu (*Liverpool Art Award*). Jāpiebilst, ka šajā gadā abu rakstnieku veidotais dramaturģijas iestudējums tika atzīts par labāko lugu neatkarīgo teātru apbalvošanas ceremonijā, kuras angļu valodas nosaukums ir *Off West End Awards*. 2014. gadā dramaturģijas iestudējums tika nominēts Olivjē balvai kategorijā „labākā jaunā luga”.

Domu noziegums dramaturģijā attēlots reālistiski, Vinstona galvā esošajiem tēliem, esot attēlotiem kā darbības personām. Līdz ar to domas iegūst matēriju, kļūstot pieejamas arī apkārtējiem. Rezultātā Vinstona *personīgā* dienasgrāmata kļūst par *publiskas* apspriedes priekšmetu. Dramaturģijas ievadā⁴¹ D. Makmillans un R. Aiks ieviesa darbības personas, kas distopijā parādās kā Vinstona atmiņu tēli. Tas nozīmē, ka viņu klātesamību distopijā nosaka Vinstona atmiņas, un priekšstats, kas veidojas, ir Vinstona skatupunkta radīts. Pretēji ir dramaturģijā, kur tēli, par kuriem Vinstons raksta vai domā, atdzīvojas. Bet tās ir *neeksistējošas* personas - Vadītājs, Tēvs, Māte, Vīrietis, Bērns dramaturģijā darbības personu sarakstā neparādās. Iespējams, šādi

⁴⁰ Tā ir teātra balvu pasniegšanas ceremonija, kas katru gadu tiek pasniegta par izcilīgiem sasniegumiem režijā, dramaturģijā un aktiermeistarībā. Pirmo reizi teātra balvu pasniegšanas ceremonija norisinājās 1976. gadā ar nosaukumu *Society of West End Theatre Awards*, kas mūsdienās pazīstama kā Londonas teātru apvienība (*Society of London Theatre*). 1984. gadā teātra balvu pasniegšanas ceremonijas nosaukums tika mainīts par godu lordam Oliveram, kurš ir bijis Londonas teātra mecenāts. 1979. gadā lords tika apbalvots ar Apvienības speciālo balvu (*Society's Special Award*) par viņa mūža ieguldījumu Londonas teātra attīstībā. (*aut.piez.*)

⁴¹ Dramaturģijas ievada apzīmējums nav sastopams, šādi dramaturģiju iedalīju pēc saviem ieskatiem. (*aut. piez.*)

dramaturgi vēlējās norādīt uz sastopamo dzīves pretrunu, kad esošais tiek apslēpts – netiek pieminēts. Vai arī dramatisējuma darbības personu sarakstā tie netika ierakstīti, tāpēc, ka ir Vinstona iztēles radītie tēli, nevis reāli dzīvojošas personas: „Kam gan, (..) viņš rakstīja šo dienasgrāmatu? Nākotnei. Nedzimušajiem.”⁴² Tomēr te parādās vēl viena būtiska niane – starp darbības personām ir ierakstīts Mārtins. Viņš arī darbojas dramatisējuma ievadā, kura laikā tiek runāts par Vinstona dienasgrāmatu. Dramatisējuma (tāpat kā distopijas) sižeta attīstības gaitā atklāsies, ka Mārtins ir partijas biedra O’Braiena līdzzinātājs. Vinstons Mārtinu ieraudzīs, tiekoties ar O’Braienu iekšējās partijas apartamentos un izsakot tos vārdus, kas vēlāk, nopratināšanas laikā, tiks vērsti pret viņu. Tādējādi, kad Vinstons ierauga Mārtinu, izrādās, ka Mārtinam ir zināms Vinstona dienasgrāmatas saturs, par ko pats Vinstons nemaz nenojauš, uzskatot, ka Mārtins ir viņa sabiedrotais: „*Durvis atkal atveras. Vinstons un Džūlija salecās. Mārtins ienes vīna karafi un četras glāzes. (O’Braiens): Nāciet iekšā. Vai apsēdīsimies? Kamēr visi četri apsēžas, ir nervoza pauze, Vinstons pamāj Mārtinam, kurš apsēžas. Mārtins ir viens no mums*”.⁴³ Domājot par šo nākotnes saistību, Mārtins dramatisējuma ievadā var tik raksturots kā partijas *Lielais Brālis tevi vēro* misijas izpildītājs, t.i. viņš nonāk to personu starpā, kuru vidū viņam nevajadzētu būt. Šādi varētu apgalvot, ka Mārtina tēls sevī iemieso domu par *novērošanu*. Tādā veidā, jau pašā dramatisējuma sākumā, D. Makmillans un R. Aiks iezīmē darba vadmotīvu. Manuprāt, dramatisējuma ievadā ir vērojama lomu maiņa: tas, par kuru tiek rakstīts, spriež par to, kas raksta. Vinstona dienasgrāmatas tēli, par kuriem viņš domā, tagad runā par pašu Vinstonu. Iespējams, viens no dramaturgu mērķiem ir bijis norādīt uz trauslo robežšķirtni starp publisko un privāto telpu. Mūsdienu digitalizētā vide padara par iespējamu situāciju, kad personīga rakstura informācija vienā mirklī var pārtapt par publiskās apspriedes tēmu. Šajā ziņā nozīmīga ir 21. gadsimta jaunā masu mēdiju kultūra, kur ikviens var kļūt par kādas sensācijas autoru, *ietvītojot* kādu pārsteidzošu ziņu. Tādējādi viena privāta rakstura ziņa, kas vienā mirklī var sasniegt miljonu pasaules iedzīvotāju, šādi kļūstot par vispasaules apspriedes objektu. Līdz ar to vērojama nemitīga pāreja no subjekta uz objektu, un otrādi. Tā vien šķiet, ka šie lielumi ir viegli maināmi. Tāpat kā Orvela distopijā, dramatisējumā tiek uzsvērtā šī mūsdienu sabiedrības problemātika, kad

⁴² Orvels, Džordžs. 1984. Roberta Aika un Dankana Makmilana dramatisējums. Skatuves teksts Evitas Mamajas tulkojumā, 4. lpp.

⁴³ Turpat, 45. lpp.

indivīds tiek pielīdzināts masai – viena cilvēka liktenis, kļūst nevērtīgs: „(..) Šī mūsu izspēlētā drāma tiks izspēlēta atkal un atkal no jauna, paaudzi pēc paaudzes, uzvaru pēc uzvaras (..) Jums nav pagātnes, Vinston. Jūs esat izdzēsts no vēstures (..) jūs esat pēdējais cilvēks. Bez pagātnes. Bez nākotnes.”⁴⁴

Dramatizējumā parādās viena no Orvela distopijas pamattēmām – dubultdoma. Vinstons, iedomājas par Jaunrunas vārdu „dubultdoma”, un šī viņa doma tiek apspriesta: (*Vadītājs*): „Būtībā tas mums liek ticēt vienlaicīgi divām pretrunīgām lietām – un pieņemt tās abas. Vienmēr ir kaut kas vairāk par vienu lietu.”⁴⁵ Šādi tiek parādīts, ka „(*Mārtins*): „Neviena tava doma nav tevis paša.” Dramatizējuma ievada tēlu dialogs un tā saturs, rada asociācijas ar realitātes šovu. Šeit vadītājs ir šova moderators. Savukārt žūrijas locekļi ir pārējie tēli: Tēvs, Māte, Vīrietis, Bērns, Oficiante, Mārtins. Veidojas realitātes šovam līdzīga situācija, kad pārējās darbības personas, t.i. šova dalībnieki, apspriež, vērtē un kritizē kāda viena dalībnieka rīcību un viņa domas. Atgriežoties pie frāzes *Neviena tava doma nav tevis paša*, manuprāt, te parādās norāde uz pasaules ideju izsmelšanu, uz simulakriem⁴⁶ pārpildītu ikdienu.

Kā minēts iepriekš, dramatizējuma ievads būvēts kā Vinstona neskaidrās atmiņas, kas savu turpinājumu gūst dramatizējuma beigās, šādi veidojot gredzenveida attīstību. Dramatizējuma noslēgumā atkal parādās ievada tēli, kuri jau atkal runā par Vinstonu Smitu, kurš „nekad nav eksistējis. (..) Viņš ir izdomāts.”⁴⁷ Bet Vinstons tajā pašā laikā ir klātesošs kā uz to norāda remarka: *Vinstons paceļ acis, mēģinot to aptvert*. Tādējādi tiek attēlota līdzīga situācija kā sākumā, kad tiek runāts par Vinstonu, viņam pašam sarunā nepiedaloties. Bez jau pieminētās līdzības ar realitātes šovu, šāds darbības risinājums liek domāt par cilvēku atmiņām kā parādību, kuras laikā cilvēks it kā atsvešinās, paša pārdzīvotos dzīves notikumus it kā skatot no malas un tos vērtējot ar *citu cilvēku acīm*.

Apkopojot iepriekš teikto, dramatizējums būvēts uz galvenās darbības personas atmiņu spontāno parādīšanos un to nesakarīgu, haotisku atspoguļojumu. Šeit tiek attēlota darbības vide, kurā nepastāv skaidrs nošķīrums starp realitāti un atmiņām. Rezultātā tiek akcentēta Vinstona *duālā* esamība, kad viņš kavējas atmiņās un tad

⁴⁴ Orvels, Džordžs. 1984. Roberta Aika un Dankana Makmilana dramatizējums. Skatuves teksts Evitas Mamajas tulkojumā, 68. lpp.

⁴⁵ Turpat, 5. lpp.

⁴⁶ Žana Bodriāra (*Jean Baudrillard*, 1929 - 2007) ieviestais jēdziens (*aut. piez.*).

⁴⁷ Orvels, Džordžs. 1984. Roberta Aika un Dankana Makmilana dramatizējums. Skatuves teksts Evitas Mamajas tulkojumā, 77. lpp.

pēkšņi, kā no sapņa pamostoties, atkal *pieslēdzas* realitātei. Iemesli šādai varoņa pastāvēšanai dramaturģijas lasītājam tiek atklāti sižeta attīstības gaitā, kad tiek it kā atšķetināts to Vinstona dzīves notikumu kamols, kas izraisīja šīs atmiņas – realitātes saplūšanu vienā veselumā. Dramaturģijas autori, šķiet, spēlējas gan ar darbības personām, gan ar skatītāju uztveri, kad O'Braiens saka: “Jūs slimojat ar nepilnīgām atmiņām. Jūs nespējat atcerēties reālus notikumus un jūs cenšaties sevi pārliecināt, ka atceraties citus notikumus, kas nekad nav notikuši.”⁴⁸ Tādējādi tiek izārdīta notikumu attīstības secība, kas nozīmē grūtības izsekot un līdz ar to arī noteikt gan darbības laiku, gan tās rakstura iemeslus – nākotne saplūst ar pagātni. Jo tas, kas noticis, dramaturģijā iegūst nākotnes pareģojuma esenci. Vinstona vārdi dramaturģijas noslēgumā rada iespaidu par tiesas sēdes slēgšanu: *Vinstons pamana O'Braienu, kurš viņu vēro. Vinstons viņam neviltoti uzsmaida. Klusums. Pauze. (Vinstons): „Paldies.”* Ar šo vienu vārdu veidojas kāda būtiska atsauce uz dramaturģijas gaitā jau izskanējušiem vārdiem. Pārsons bija Vinstonam ieminējies par vārdiem, kurus sacīs, stājoties tiesas priekšā: *(Pārsons): „Es priecājos, ka viņi mani noķēra, pirms bija aizgājis par tālu. Vai zināt, ko es teikšu, kad man būs jāstājas tribunāla priekšā?”* Es teikšu „paldies, ka izglābāt mani, kamēr vēl nav par vēlu”.⁴⁹

Distopijas un dramaturģijas kopīgais elements ir Vinstona bērnības atmiņas. Tomēr spēle ar atmiņām un realitāti īpašu nozīmi iegūst tieši dramaturģijā. Turklāt, salīdzinot ar distopiju, te būtiska vieta iedalīta Vinstonam, kurš jau dramaturģijas sākumā tiek parādīts kā margināls, sabiedrības atraidīts cilvēks, ar kuru nerēķinās – pat viņa paša domas pieder citiem. Vinstons nav tiesīgs piedalīties sarunā, viņš paliek ierāmēts remarkās, kamēr pārējie kā *pilntiesīgas* darbības personas, runā par viņa domām. Tādējādi veidojas arī dzīvības sasaiste ar distopiju. Vinstons raksta dienasgrāmatu un domā: „Es taču jau esmu miris (..) Vinstons rakstīja: Domu noziegumam neseko nāve: domu noziegums pats ir nāve.”⁵⁰ Iespējams, tieši tāpēc tika *atdzīvināti* viņa domu tēli, lai šādi norādītu uz Vinstona garīgās nāves iemeslu – izdarīto Domu noziegumu, kā rezultātā tika veikta nopratināšana, pēc kuras Vinstons *ir kļuvis* par mirušo.

Bet kas notiek ar domām, kas savu atspoguļojumu iegūst teksta formā? Pēc manām domām, dramaturģijā izskan arī jautājums par autorību: šeit jūtama autora

⁴⁸ Turpat, 61. lpp.

⁴⁹ Turpat, 58. lpp.

⁵⁰ Orvels, Džordžs. 1984. Rīga: Zvaigzne ABC, 2004, 19. lpp.

klātbūtne, kas rada paralēles gan ar Orvelu, gan ar viņa izdomāto distopijas tēlu Vinstonu. Šim apgalvojumam par pierādījumu var kalpot dramaturģijā dienasgrāmatas vietā lietotais vārds 'grāmata'. Rezultātā, lasot dramaturģiju, rodas apmulsums – vai tiek runāts par Orvela „1984” vai Vinstona dienasgrāmatu: „*Vadītājs aizcērt grāmatu*. Vinstons atjēdzas (..) (Vadītājs): Šis dokuments mūsu kolektīvajā zemapziņā ieņem unikālu vietu – pat tad, ja jūs nekad to neesat lasījuši. Bet man lietas būtība ir šajā fragmentā: neskatoties uz apstākļiem, par spīti iespējamām sekām, rakstnieks sēžas pie galda cerībā izmainīt pasauli.”⁵¹

Vai šeit klātesošs ir Orvels vai viņa radītais tēls Vinstons? Domāju, ka dramaturģi vēlējas uzsvērt distopijas autora klātbūtni, uz ko norāda arī dramaturģijas oriģinālvalodas nosaukums :

„1984 by George Orwell

A New Adaption Created by Duncan Macmillan and Robert Icke”.

Jāpiebilst, ka dramaturģijas grāmatas vāka vizuālajā noformējumā, tiek izcelts gadaskaitlis „1984”, kā Orvela distopijas un viņa personības izvirzīšana priekšplānā.

1.7. Režisore Laura Groza-Ķibere

Laura Groza-Ķibere ir latviešu režisore, dzimusi 1985. gada 3. jūlijā. Kopš 2008./2009. gada sezonas viņa strādā Dailes teātrī par štata režisori. 2016. gadā Dailes teātrī ir skatāmi viņas trīs iestudējumi – „Equus” (autors - Pīters Šefers), „M. Butterfly” (autors – Deivids Henrijs Hvangs) un „Pīters Pens” (autors – Džeimss Metjū Berijs) Režisore veido iestudējumus arī Liepājas teātrī, kura 2015./2016. gada sezonā tiek rādīti vairāki L. Grozas-Ķiberes režijas darbi. Līdzās „1984” Liepājas teātrī tika uzvesta „Piafa” pēc Pema Džemsa motīviem un „Ziloņcilvēks”, kas veidots pēc angļu dramaturģa un dzejnieka Bernarda Pomeransa (*Bernard Pomerance*, 1940) tāda paša nosaukuma drāmas motīviem⁵². Dramatiskā teātra režisora profesiju Groza-Ķibere apguva Latvijas Kultūras akadēmijā, kurā studēja no 2004. līdz 2008. gadam. Režisores pozīcijas Latvijas teātra vidē nostiprinājās ļoti pakāpeniski. Atšķirībā no kursabiedriem – Valtera Sīļa un Kārļa Krūmiņa, viņa nav nodarbojusies ar iestudējuma eksperimentiem, vairāk rūpējusies par to, lai viņas izrādēs varētu nobriest

⁵¹ Turpat, 4. lpp.

⁵² Oriģinālvalodā *The Elephant Man* sarakstīta 1977. gadā, pēc vācu dramaturģa un teātra teorētiķa Bertolta Brehta (*Bertolt Brecht*, 1898 -1956) 1926. gadā sarakstītās drāmas *Mann ist Mann* motīviem. (aut. piez.).

un atklāties aktieru talanti. Arī šobrīd, kad Groza-Ķibere ir ieguvusi vairāku gadu pieredzi iestudējumu veidošanā, kritiķu un skatītāju atzinību, aktieris turpina ieņemt centrālo vietu režisores iestudējumos. Režisores un aktiera ciešā sadarbība bija viena no intervijas⁵³ tēmām, kuras laikā režisore uzsvēra aktieru sastāva nozīmību. Runājot par galvenā varoņa atveidotāju Egonu Dombrovski, režisore pastāstīja, ka par aktiera atbilstību Vinstona lomai bija pilnībā pārliecināta. Kā nelielu atkāpi no „1984”, bet saistībā ar režisores iestudējumu veidošanas specifiku, kurā aktierim tiek dota priekšroka, vēlos minēt izrādi „Piafa”. Stāstot par iemesliem „Piafas” uzveduma veidošanai, L. Groza-Ķibere Kurzemes televīzijas intervijā norāda uz Agneses Jēkabsones personību: „(..) galvenās lomas atveidotāja ir iedvesmojusi mani izvēlēties tieši šo materiālu.”⁵⁴

Šobrīd režisores daiļradē ietilpst vairāki iestudējumi, kas ieguvuši publikas un kritikas atzinību. 2015. gadā “Spēlmaņu nakts” 2014./2015. gada izrāžu skatē Groza-Ķibere saņēmusi Gada režisores balvu par „1984” Liepājas teātrī un „Equus” Dailes teātrī. Jāpiebilst, ka Grozas-Ķiberes iestudējums „1984” saņēma nomināciju arī kā “Gada lielās formas izrāde”. Savukārt par Gada izrādi tika atzīsta „Equus”, šajā kategorijā iegūstot skatītāju simpātiju balvu. 2016. gada 20. maijā Latvijas Nacionālā operā un baletā notika Grozas-Ķiberes režijas veidotā operas pirmizrāde „Iemūrētie”, kuras teksta autore ir Inese Zandere, mūzikas komponists Ēriks Ēšenvalds.

Lauras Grozas-Ķiberes 2008. gadā veidotā izrāde - diplomdarbs “Suņa sirds” pēc Mihaila Bulgakova stāsta motīviem iezīmē tās mākslinieciskā rokraksta īpatnības, kuras režisorei būs raksturīgas turpmākajos skatuves darbos. Šeit parādās tādi iestudējuma veidošanas principi kā psiholoģiskums, uzsvars uz aktierdarbu, zīmju un simbolu izmantojums - sava veida režisores turpmāko iestudējumu vadlīnijas. Jau diplomdarbā iezīmējas Grozas-Ķiberes pietāte un uzmanība pret izrādes literāro avotu - pirms iestudējuma plāna veidošanas režisore pievēršas literārā materiāla studijām. Analizējot literāro darbu, L. Groza-Ķibere veido savu interpretāciju un cenšas teksta materiālā atrast kādu šķautni, kas spētu atklāt citu jaunu skata punktu uz tā saturisko un idejisko slāni. Pārnesot teksta materiālu uz skatuves, režisore bieži izvēlas mainīt tā interpretācijas leņķi par izrādes kodolu viņas uzvedumos parasti tiek padarīts literārā materiāla galvenais varonis. Jāpiebilst, ka viena no būtiskajām L.

⁵³ Intervija ar L. Grozu-Ķiberi norisinājās 2016. gada 10. martā. Intervijas pieraksti glabājas I. Bučinskas personīgajā arhīvā. (*aut. piez.*).

⁵⁴ *Liepājas teātra izrāžu arhīvs*. Pieejams: <http://liepajas.teatris.lv/piafa/> [skatīts 2015, 13.febr.].

Grozās-Ķīberes iestudējumu iezīmēm ir indivīda un sabiedrības pretstatījums. Režisore meklē atbildes uz jautājumu par cilvēka būtības pretrunību, neviennozīmību, šādi netiešā veidā aicinot uz pārdomām par eksistenci, par cilvēku kā daudzšķautņainu būtni, kas nepārtraukti tiek konfrontēta ar sabiedrības izveidoto apkārtni. Tā savukārt balstās uz noteikumu un vispārpieņemto normu ievērošanu, kļūstot par indivīda nebrīves un ierobežošanas avotu. Kopumā ir vērojama pastiprināta režisores interese par attiecībām starp individuālo un vispārināto, iekšējo un ārējo cilvēka izpausmi, aktualizējot jautājumu par cilvēka būtības *autentiskumu*. Šāda tematika ir būtiska režisores personības attīstības sastāvdaļa, kas izriet gan no bērnības pieredzes, kad režisore tika audzināta pēc katoļu ticības mācības modeļa, gan no studiju laikā iegūtās pieredzes.

Apģūstot režisora profesiju⁵⁵, L. Groza-Ķībere jutās neiederīga, ko pastiprināja nemitīgi klātesoša atraidījuma sajūta. Iespējams, tieši tas veicināja vēlmi turpināt iesākto ceļu, meklējot savu režijas izteiksmes veidu, kā rakstu krājumā *Latvijas jaunā režija* rakstīja Zane Radzobe: “Ķīmeles faktors līdz ar to esot veicinājis neticību sev, no otras puses, arī spītu noturēties profesijā, kas ieinteresējusi”⁵⁶. Varētu teikt, ka Grozas-Ķīberes pašas pieredze veicināja viņas māksliniecisko interesi par cilvēka atraidījuma, atsvešinājuma un *neiederēšanās* tēmu. Sadarbība ar kursa vadītāju M. Ķīmeli veidojās disharmoniski, kā rezultātā L. Groza-Ķībere izvēlējās attīstīt no M. Ķīmeles atšķirīgu režijas pieeju, par iedvesmas avotu izvēloties citu režisoru darbības principus. Tā, piemēram, būtiska ir režisores ietekmēšanās no Dailes teātra viesrežisora Jana van den Bosa⁵⁷: “Cilvēks viņam ir primārs, un to es no viņa esmu iemācījies.”⁵⁸ Tāpat Grozai-Ķīberei bijusi iespēja mācīties no tādiem režisoriem kā Gatis Šmits, Baņuta Rubesa un Dž. Dž. Džilindžers, studiju laikā asistējot viņu izrāžu tapšanā. 2007. gadā Groza-Ķībere piedalījās Džilindžera izrādes “Tas trakais, trakais Harijs” veidošanā, kuras laikā viņai tika uzticēts pastāvīgs darbs ar aktieriem, pamīšus strādājot ar režisoru, kura stilu Groza-Ķībere raksturoja kā ekspresīvu, plaša vērīena,

⁵⁵Režisores Māras Ķīmeles kursā (*aut. piez.*).

⁵⁶Radzobe, Zane. *Piesardzīgā revolucionāre: Lauras Grozas-Ķīberes teātris*. No: Radzobe, Silvija (zin. red.). *Latvijas jaunā režija*. Rīga: Latvijas Universitāte, 2015. 77. lpp.

⁵⁷Jans Villems van den Boss (*Jan-Willem van den Bosch*) dzimis 1961. gada 25. jūnijā Nīderlandē. Van den Boss ir starptautiski atzīts teātra režisors. Strādājis Dailes teātrī, iestudējot izrādes “Amadejs” (pirmizrāde 2011. gadā) “Vējiem līdzi” (pirmizrāde 2013. gadā), “Slazdā”(pirmizrāde 2013. gadā). (*aut. piez.*).

⁵⁸Radzobe, Zane. *Piesardzīgā revolucionāre: Lauras Grozas-Ķīberes teātris*. No: *Latvijas jaunā režija*. Rīga: Latvijas Universitāte, 2015. 78. lpp.

bez dekoratīvisma un liekām detaļām, norādot uz Džilindžera spēju apvienot popkultūrai raksturīgās iezīmes ar psiholoģiski spēcīgu vēstījumu.

Vairāku Grozas-Ķiberes iestudējumu tematika ļauj secināt, ka režisore izvēlas atspoguļot *marginālā* cilvēka eksistenci, pievēršot uzmanību atsevišķa stāsta traģiskumam vispārējā cilvēces pastāvēšanas kontekstā. Piemēram, diplomdarbā “Suņa sirds” režisore izvēlējās akcentēt Bulgakova tēlu psiholoģiju, priekšplānā izvirzot Šarikovu - cilvēku, kurš *radīts*, profesoram Preobraženskim viņa miesā ievietojot suņa sirdi. Tādējādi Šarikovs ir eksperiments, pret ko profesors arī attiecīgi izturas kā pret eksperimenta objektu, nevis konkrētu dzīvu cilvēku, kuram ir savas vēlmes un vajadzības. Šeit ir saskatāma paralēle ar distopiju, kurā tāpat kā Bulgakova stāstā, cilvēks ir viens no instrumentiem. Tāpat kā Orvelam, arī Bulgakova attēlotajā sižetā Šarikovs ir marionete, kas tiek lietota un izmantota kādas tai pāri stāvošas varas labā. „Suņa sirdī” Šarikovs iegūst manipulējamā cilvēka kā priekšmeta funkcijas īpašības, nokļūstot uz profesora operāciju galda, savukārt Vinstons Simits par tādu kļūst Lielā Brāļa režīma iespaidā: „Katru dienu es sēžu pie ekrāna. Es sekoju instrukcijām (..)”⁵⁹

Līdzīga tēlu hierarhija iezīmējas izrādē “1984”, kad uzsvars tiek likts uz Vinstona Smita stāstu, pārējiem tēliem veidojot ansambli, kas rada sava veida *pavadījumu* galvenā tēla *solo* stāstījumam. Režisore šajā gadījumā kā vienu no izteiksmes līdzekļiem izmanto aktiera personību, caur kuru tiek panākta pēc iespējas lielāka galvenā varoņa dominance pār pārējiem tēliem. Runājot par aktiera personības izcelšanu izrādēs, būtisks ir Grozas-Ķiberes izteikums: “(..) Ja viņa (Māra Ķimele, *aut. piez.*) vēl spētu dot brīvību aktierim, tad viņa būtu ģēnijs”⁶⁰. Tas ļauj izdarīt secinājumu par zināmu pretnostatījumu attiecībā uz Māras Ķimeles izrāžu veidošanas principu, L. Grozai-Ķiberei izvēloties aktierim sniegt iespējami lielāku brīvības un pašizteiksmes iespēju.

Līdz ar diplomdarba iestudējumu, iezīmējas Grozas-Ķiberes interese par zinātniskās fantastikas ievirzes darbiem, kas tematizē jautājumu par cilvēka būtības jēgu. Šādi, viens tēla stāsts tiek veidots, saskaldot notikumu virkni konkrētās psiholoģiskās pretrunās. Rezultātā tiek sasniegta vispārināta kopaina, režisorei spējot apvienot vēstījumu par atsevišķa, individuāla cilvēka piemēru un vienlaicīgi veidojot

⁵⁹ Orvels, Džordžs. 1984. Rīga: Zvaigzne ABC, 2004, 35. lpp.

⁶⁰Radzobe, Zane. *Piesardzīgā revolucionāre: Lauras Grozas-Ķiberes teātris*. No: *Latvijas jaunā režija*. Rīga: Latvijas Universitāte, 2015. 78. lpp.

atsauces uz plašākām 20. un 21. gadsimta kultūras un politiskām likumsakarībām. Ir iespējams novilkt zināmas paralēles starp agrīnā daiļrades perioda darbu “Suņa sirds” un pēc pieciem gadiem tapušo romāna “1984” iestudējumu: “Suņa sirds” šajā kontekstā varētu tikt traktēta kā psiholoģiski orientēta distopija, kamēr “1984” - kā distopija ar kritisku politiskās un sociālās sistēmas nākotnes vīziju. Pievēršoties skatuves tēlu veidošanas principiem, atbilstīgs šķiet Z. Radzobes raksturojums: “(..) tēli Grozas-Ķīberes iestudējumos tiek veidoti pēc Staņislavska metodes un eksistē kā individuālu likteņu attēlojums pretstatā tiem režisoriem, kuru aktieru psiholoģiskums veido izrādes abstrakto un simbolisko kompozīciju.”⁶¹

2014. gada 5. decembrī Liepājas teātrī notika „1984” pirmizrāde. Režisore iestudējumam par pamatu ņēma D. Makmilana un R. Aika dramatisējumu, kas tika izmantots skatuves tekstam. Kā stāsta L. Groza-Ķībere, angļu dramaturgu tekstu viņa pārveidoja, to pielāgojot savai iestudējuma iecerei. Orvela distopija uz teātra skatuves tika iedzīvināta ar ievērojamu latviešu aktieru sastāvu: Edgaru Dombrovski (Vinstons), Agnesi Jēkabsoni / Aneti Berķi (Džūlija) un Gati Maliku (O’Braiens). Attiecībā uz iestudējumu „1984”, Groza-Ķībere pastāstīja, ka cilvēka individualitātes zaudējums viņai bija īpaši svarīgs. Cilvēka traģisko likteni - nodevību pret savu būtību, savu dvēseles kodolu režisore vēlējās akcentēt un padarīt par centrālo „1984” iestudējuma tēmu, vienlaikus izrādē pieskaroties tādām distopijas sižeta šķautnēm kā cīņa starp režīmu un indivīda vēlmi saglabāt savu būtību; konflikts starp mīlestības veicināto iracionalitāti un apkārtējās vides uzspiestās domas un rīcības racionalitāti; varas brutalitāte, kas dziļi iesūcas indivīda sirdī, to padarot par marionetei līdzīgu būtni.

⁶¹ Turpat.

2. DISTOPIJAS TEATRĀLAIS POTENCIĀLS

Maģistra darba tēmas pētīšanas procesā radās dažādi skatupunkti, kas rosināja pārdomāt jautājumu par teatrālā potenciāla izpratni Dž. Orvela distopijas kontekstā. Tanī pašā laikā parādījās jautājums par to, kā teatrālais potenciāls var tikt definēts un kādu metodi pielietot, lai norādītu uz tekstā esošo teatrālo potenciālu. Rezultātā saskāros ar problēmu, kas balstās uz praktiķa (režisora) un teorētiķa (analizētāja) pretstatījumu. No tā izriet mana kā teorētiķa uzdevums izprast režisora darbu. Respektīvi, kādā veidā režisors strādā ar tekstu, kā to realizē uz skatuves un kādas metodes pielieto tekstā ietvertās valoda sistēmas pārnesei teātra valodas zīmju sistēmā. Vēl jo vairāk, ir jāizprot režisora profesijas specifika, kas nozīmē spēt izsekot režisora domu gājienam un izprast režisora pieeju, kādu izmanto viņš, lai teksts iegūtu teātra formu. Jāpiebilst, mūsdienu postdramatiskajā teātrī tekstam tiek piešķirta sekundāra nozīme. Vēl vairāk – teksts vairs nav absolūti nepieciešamais izrādes elements, tā var nebūt vispār. Bet arī tad, ja iestudējums tiek veidots, balstoties uz tekstu (literāru darbu, dramatisējumu utml.), režisors to var interpretēt brīvi, izārdot tekstā esošās vienības un pārveidojot tās teātra zīmēs. Rezultātā rodas no sākotnējā tekstā ietvertās nozīmes neatkarīgs un atsvešināts konteksts.

Iestudējuma „1984” pamatā bija teksts, un režisore izrādi veidoja kā *interpretāciju*⁶². Uz jautājumu par distopijas teatralitāti L. Groza-Ķibere atbildēja, ka „Darbs (distopija, *aut. piez.*) pieprasa lielu intelektuālu pietāti un ir pilnībā neteatrāls.⁶³” Tomēr režisore atzina, ka teksts ieņēma nozīmīgu vietu iestudējumā. Teksta duālā īpašība – *neteatralitāte*, un tajā pašā laikā *nozīmība*, radīja manī pretrunas, ko es uzskatīju par nepieciešamu atrisināt. Pārdomu rezultātā nonācu pie secinājuma, ka sākumā ir nepieciešams apzināt distopijā esošā teatrālā potenciāla iezīmes neatkarīgi no tā realizācijas izrādē „1984”. Tas nozīmē, ka distopijas teatrālo potenciālu tematizēju, izejot no dažādiem skatupunktiem. Tādējādi izveidojās priekšstats par tekstam piemītošu teatralitāti. Savukārt, izejot no tekstā esošās teatralitātes, es skatījos uz tās realizējumu teātra izrādē. Rezultātā pētīšanas process

⁶² Lietuviešu teātra zinātniece Nomedā Šautkauskienē (*Nomeda Šautkauskienė*) interpretāciju raksturo kā tādas attiecības starp iestudējumu un tekstu, ar kuru palīdzību tiek atsegts dramatiskā teksta dziļums un tiek atklātas pēc iespējas vairāk dažādas acīm redzamās un slēptās darba nozīmes. Visi pārējie fiziskie un vizuālie teātra līdzekļi ir pakļauti šadai teksta pārņemšanai uz skatuvi. (*aut. piez.*)

⁶³ Bučinska, Irina. *Saruna ar L. Grozu-Ķiberi*. 2016, 10. marts. Sarunas pieraksti glabājas I. Bučinskas personīgajā arhīvā.

balstās uz sākotnējo teorētisko izpēti, kurai sekoja praktiska izziņu. Precizējot, lai tuvinātos distopijas teatrālā potenciāla realizējuma izpratnei izrādē, uzskatīju par nepieciešamu vispirmām kārtām uzlūkot distopijas tekstu kā elementu, kas pastāv neatkarīgi no izrādes, bet ar tajā esošo teatrālā potenciāla varbūtību. Rezultātā es izveidoju pārskatu, kas norāda uz distopijas teksta teatralitāti. Līdz ar to veidojas paralēle ar Kanta izteikumu par skaisto, kad skaistais ir skaists kā tāds, neatkarīgi no vērtētāja atziņas. Tā arī es mēģināju saskatīt distopijas teatrālo potenciālu, kas pastāv neatkarīgi no tā skatuviskās realizācijas. Kas nozīmē, ka distopijas teatrālais potenciāls var tikt variēts visdažādākos veidos, pēc režisora brīviem ieskatiem. Tanī pašā laikā paliek kāda būtiska un nemainīga tekstā ietvertā esence, kas nosaka teatrālā potenciāla klātbūtni, neatkarīgi no tā realizācijas veida iestudējumā.

Turpinājumā tiks uzskaitīti piemēri, kas atspoguļo distopijā esošā teatrālā potenciāla iezīmes.

2.1 Distopija Aristoteļa traģēdijas veidošanas principu skatījumā

Distopijas teatrālo potenciālu saskatīju tās kopīgās iezīmēs ar traģēdiju. Jāņem vērā, ka šeit aprakstītās iezīmes savu attaisnojumu var iegūt arī kāda cita literārā darba ietvaros. Tomēr uzskatu, ka distopijā ir saskatāma īpaša tuvība ar turpmāk aprakstītajiem Aristoteļa traģēdijas veidošanas kritērijiem.

Manuprāt, izejot no distopijas un traģēdijas savstarpējām līdzībām, kļūst iespējams norādīt uz distopijas piemērotību tās uzvešanai uz skatuves. Līdzīgi kā tas ir ar traģēdijas žanra tekstu, kura primārā funkcija ir tapt iestudētam. Tāpat arī distopijā atrodamas paralēles, kas norāda uz tekstā esošo teatrālo potenciālu.

Orvela distopijā attēloti notikumi, kuri tāpat kā traģēdijā izraisa līdzjūtību un bailes. Sengrieķu filozofs Aristotelis savā darbā „Poētika”⁶⁴ traģēdijas galveno varoni raksturo kā cilvēku, „kas sevišķi neizceļas ar savu tikumu un taisnīgumu un ne sava nekrietnuma un zemiskā rakstura dēļ iekrīt nelaimē, bet gan kādas kļūdas dēļ (..)”. Tāpēc ir nepieciešami, lai liktenis nepārvērstos no nelaimes laimē, bet (..) no laimes nelaimē (..) cilvēka smagas kļūdas dēļ.⁶⁵ Tāpat kā Aristoteļa traģēdijas varonis, distopijas Vinstons netiek attēlots kā nevainojama, dievišķa būtne, bet tieši pretēji – viņš ir *cilvēks* tādā ziņā, ka viņa būtība ietver gan labās, gan sliktās īpašības.

⁶⁴ Ir sastopams arī cits darba nosaukums: „Par sacerēšanas (dzejas) mākslu”. (*aut. piez.*).

⁶⁵ Aristotelis. *Poētika*. Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 2008. 68. lpp.

Vienīgais, ar ko Vinstons izceļas pārējo distopijas tēlu vidū, ir viņa *citādā domāšana*. Un tieši tā kalpo par cēloni Vinstona kļūdai, kā sekas ir Vinstona laimes pārvēršanās nelaimē.

Sacerēšanas mākslai veltītajā darbā, Aristotelis apraksta sižeta veidošanas principus, norādot, ka sižetu, to nemaz uz skatuves neparādot, vajag risināt tā, lai katrs, kas tikai dzird par notikumiem, jau nodrebētu aiz bailēm un sajūstu līdzjūtību par to, kas notiek. Un turpina, ka notikumiem, kas iedveš bailes un/vai izraisa līdzjūtību ir jārisinās vai nu starp draugiem, vai nu starp ienaidniekiem. Līdzjūtība rodas, ja ir klātesošas ciešanas un naids, kad „(..) ciešanas rodas starp tuviniekiem (..).”⁶⁶ Manuprāt, distopijā atrodamas paralēles ar šiem traģēdijas sižeta veidošanas principiem, kas distopijā atklājas varoņu dzīves notikumu attēlojumā. Distopijas varoņu nākotnes plāni izraisa bailes, jo pastāv nojauta par plānu traģisko iznākumu. Viņu vārdi *mēs esam miruši* tiek vairākkārtēji atkārtoti. Tādējādi tiek radīta arī līdzjūtības sajūta, kuras cēlonis ir Vinstona un Džūlijas jau iepriekš paredzētais nelaimīgais liktens, kas saistās ar apziņu, ka *mazais cilvēks* Lielo Brāli gāzt nespēj. Viņu pretestība nav nekas vairāk kā mentālas dabas protests, kas tiek izpausts vārdos, nepaspējot nonākt līdz konkrētai rīcībai – abi varoņi drīz vien tiek atmaskoti un rezultātā sagrauti ir viņu plāni.

Kā iepriekš minēts, līdzjūtība rodas, kad ir ciešanas un naids. Tā distopija sākas ar Vinstona un Džūlijas kopējām ciešanām, kad viņi nespēj samierināties ar savu *ieslodzījumu* Okeānijas diktētajos uzvedības noteikumos. Distopijas noslēgumā, Džūlija un Vinstons turpina ciest, tomēr viņu sāpes vairs nav kopīgas – viņi cieš vienatnē. Vinstons un Džūlija izjūt vilšanos, nodevību, kas nozīmē izjust naidu gan pret otru, gan pret sevi pašu. Kā vēl vienu būtisku distopijas ciešanu – līdzjūtības sižeta līniju var minēt Pārsona likteni, kad līdzjūtība rodas, kad viņš nokļūst 101. istabā, sava pašas meitas nodevības dēļ. Šis notikums izskan kā jautājums par uzticēšanās pakāpi – cik lielā mērā ir iespējams uzticēties savam tuvākajam un kā būtu definējama ‘pienākuma’⁶⁷ morālās atbildības robeža⁶⁸.

⁶⁶ Aristotelis. *Poētika*. Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 2008. 71. - 72. lpp.

⁶⁷ Okeānijas iedzīvotāju pienākums ziņot Domu policijai par atklātiem pārkāpumiem. (*aut. piez.*).

⁶⁸ Ar to būtu jāsaprot jautājums par pienākumu, izrietot no tā morālā un ētiskā viedokļa. Pārsona meita izvēlas par labu Lielajam Brālim, šādi nododot savu tēvu, kā rezultātā rodas konflikts, kas norisinās starp pienākumu, respektīvi, starp izvēli nodot tēvu, šādi izpildot pienākumu pret Lielo Brāli vai arī palikt uzticīgam tēvam, kas nozīmētu uzvesties pretēji Lielā Brāļa reglamentātiem uzvedības noteikumiem. Šādi, manuprāt, Orvels vērs uzmanību uz kādas varas spēju apspiest visu cilvēcisko, iznīcinot pat šķietami stabilo vērtību - ģimenes tradicionālo attiecību modeli. Rezultātā savstarpējā

Balstoties uz Aristoteļa traģēdijas veidošanas principiem, traģēdijas sižeta aspekti ir atpazīšanas skati un peripetijas: „(..) pats svarīgākais, ar ko traģēdija aizrauj dvēseli, proti, peripetijas un atpazīšanas skati, ir tieši sižeta sastāvdaļas”. Manuprāt, šie elementi rada distopijas un traģēdijas kopīgās iezīmes. Distopijas sižeta uzbūvē ir sastopami vairāki atpazīšanas skati, kuriem ir būtiska vieta distopijas sižeta attīstībā. Balstoties uz atpazīšanas skatu definējumu, tā ir pāreja no nezināšanas un zināšanu, kas laimei vai nelaimei lemtās personas noved pie draudzības vai naida.⁶⁹ Tāda veida atpazīšanas skats distopijā parādās kā Vinstona un Džūlijas savstarpējā atzīšanās, kurā viņi viens otram atklāj, ka ir viens otru nodevuši: „ – Es tevi nodevu, – viņa vaļširdīgi izteica. – Es tevi nodevu, – viņš atbildēja. (..) Un pēc tam pret otru vairs nejūt to pašu, ko agrāk. – Nē, vairs nejūt to pašu, ko agrāk.”⁷⁰ Kā rāda Vinstona un Džūlijas dialogs, abi varoņi tika izšķirti, viens pret otru izjūtot apvainojumu, dusmas un naidu. Tas bija noticis jau agrāk, kad nopratināšanā tika izkliegti vārdi, kas mainīja abu attieksmi vienam pret otru un tādējādi fundamentāli izmainot viņu dzīves. Šis dialoga fragments skaidri norāda uz Vinstona un Džūlijas attiecību lūzumpunktu – izšķirošo mirkli, kas kalpoja par savstarpējā naida cēloni. Līdz ar to, vārdi *es tevi nodevu*, var tikt interpretēti kā atpazīšanas skats, kurā Vinstons un Džūlija *atzīstas* viens otram par izdarīto nodevību.

Atpazīšanas skatu raksturojumā, Aristotelis norāda, ka ir sastopami arī citāda veida atpazīšanas skati, kas saistīti arī ar priekšmetiem, pat gluži nejaušiem; tāpat var uzzināt to, vai kāds ir kaut ko izdarījis vai nav⁷¹. Šāds atpazīšanas skats distopijā atspoguļojas Pārsona stāstītā par viņas meitas izdarīto *varoņdarbu*, kad viņa izseko kādu vīrieti, uzskatot to par ienaidnieka aģentu. Uz Pārsona jautājumu, kas tas bija, kas radīja viņā aizdomas, Sīmijs atbil „Kurpes”. Pārsons turpina: „Viņš nēsāja savādu kurpju pāri.”⁷² Kā rāda šis piemērs, atpazīšana notiek caur vienu elementu – kurpēm. Šādi Pārsona meita vīrietī saskatīja potenciālā ienaidnieka vaibstus.

Distopijā parādās vēl viens nozīmīgs priekšmets – fotogrāfija, kas ir centrālais sekojošo atpazīšanas skatu elements: „(..) Bet pēc vairākiem gadiem es kaut ko laboju *The Times* izdevumā, kaut ko nesaistītu, un es viņus ieraudzīju. Attēlā (..) Un bija

novērošanas apziņa sabiedrību pilnībā demoralizē. Kā distopiskā pasaulē šeit ētiskās un morālās vērtības tiek degradētas – vienīgais, kas tām atbilst ir *kalpošana* Lielā Brāļa režīmam (*aut. piez.*).

⁶⁹ Aristotelis. *Poētika*. Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 2008, 63. lpp.

⁷⁰ Orvels, Džordžs. 1984. Rīga: Zvaigzne ABC, 2004, 159. lpp.

⁷¹ Aristotelis. *Poētika*. Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 2008, 63. lpp.

⁷² Orvels, Džordžs. 1984. Roberta Aika un Dankana Makmilana dramatisējums. Skatuves teksts Evitas Mamajas tulkojumā, 18. lpp.

Pārticības diena. Diena, kad viņiem vajadzēja būt..”⁷³ Vēlāk Vinstona nopratināšanas ainā viņam tiek parādīta šī pati fotogrāfija. Rezultātā notiek šīs fotogrāfijas atpazīšanas skats, kas vienlaikus kalpo par Vinstona *vainas* pierādījumu, t.i. pastrādāto Domu noziegumu: „(O’Braiens): Vēl kāds piemērs. Džonss, Āronsons un Ruterfords, trīs vīri, kuri mēģināja izdarīt zvērīgus noziegumus trīs pilsētās Pārticības dienā. Jūs ticat, ka redzējāt pierādījumu viņu nevainībai. Fotogrāfiju.” (Vinstons): „Jā.” O’Braiens *izvelk fotogrāfiju*: „Šo fotogrāfiju.” (Vinstons): „Jā! Jā! Tieši to! Tā eksistē! Tā eksistē!”⁷⁴ Šis fotogrāfijas atpazīšanas skats ir atrodams dramaturģijas tekstā. Savukārt Orvela distopijā šis pats *atpazīšanas* moments, manuprāt, tika vēl vairāk akcentēts: „(O’Braiens): Savās halucinācijās jūs iedomājāties, ka esat redzējis nepārprotamu dokumentāru pierādījumu, kas liecināja, ka viņu atzīšanās ir nepatiesas. (..) jūs iedomājāties, ka esat redzējis kādu zināmu fotogrāfiju. Jūs ticējāt, ka tiešām esat turējis kādu zināmu fotogrāfiju. Jūs ticējāt, ka tiešām esat to turējis savās rokās. Fotogrāfija bija apmēram šāda. (..) parādījās garens avīzes izgriezums. Kādas piecas sekundes tas atradās Vinstona redzeslokā. Tā bija fotogrāfija, un nebija šaubu par tās īstumu. Tā bija *tā pati* fotogrāfija. Otrs tās pašas fotogrāfijas eksemplārs (..) kuru viņš pirms vienpadsmit gadiem nejauši bija uzgājis un tūlī iznīcinājis.”⁷⁵

Turpinot aplūkot traģēdijas un distopijas savstarpējās atpazīšanas skatu paralēles, vēlos pieminēt vēl kādu būtisku atpazīšanas skatu iezīmi. Aristotelis raksta, ka pēc atpazīšanas skata seko laime vai nelaime. Tā kā atpazīšana ir zināmu personu atpazīšana, tad stāvoklis var būt tāds, ka tikai viens atpazīst otru, kuram pats jau ir zināms; bet dažreiz atpazīšanai jānotiek abpusēji⁷⁶. Distopijas sižetā, manuprāt, sastopami vairāki abpusējās atpazīšanas skati. Piemēram – dziesma, kuras vārdi ir zināmi Vinstonam un Džūlijai. Tā ir kā savstarpējās atpazīšanas, t.i. emocionālās saiknes rašanās cēlonis: „Viņam ienāca prātā pantiņš, ko Čeringtons bija mācījis, un viņš sērīgi piebilda: - *Citrons un apelsīns, zvana Svētais Klementīns!* Viņam par brīnumu Džūlija turpināja: *Atdot man trīs fārtiņus (..)*”⁷⁷ Tālākā sižeta attīstībā Vinstons un Džūlija novirzīsies no dziesmas, sākot runāt par citām lietām. Tomēr tas, ka abi zināja vienas dziesmas vārdus, kalpoja kā abu satuvināšanās krustpunkts. Citāda rakstura atpazīšanas skats seko, kad Vinstons sava apcietinājuma laikā atpazīst

⁷³ Orvels, Džordžs. 1984. Roberta Aika un Dankana Makmilana dramaturģijas teksts. Skatuves teksts Evitas Mamajas tulkojumā, 37. lpp.

⁷⁴ Turpat, 62. lpp.

⁷⁵ Orvels, Džordžs. 1984. Rīga: Zvaigzne ABC, 2004. 135. lpp.

⁷⁶ Aristotelis. *Poētika*. Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 2008. 64. lpp.

⁷⁷ Orvels, Džordžs. 1984. Rīga: Zvaigzne ABC, 2004. 84. lpp.

Čeringtonu nevis vairs kā antikvariāta īpašnieku, bet gan kā domu aģentu: „Istabā ienāca Čeringtona kungs. (..) Arī Čeringtona ārienē bija notikusi savāda pārmaiņa (..) agrāk gluži sirmie mati bija kļuvuši melni. Viņš vairs nevalkāja brilles (..) Viņu vēl arvien varēja pazīt, bet viņš vairs nebija tā pati persona.”⁷⁸ Balstoties uz Aristoteli atpazīšanas skati tiek iedalīti divos veidos: ‘pēc ārējām pazīmēm’ un ‘pamatojoties uz atmiņām’, „kad kāds ierauga kādu priekšmetu un pie tam sajūt stipru satraukumu.”⁷⁹ Tam par piemēru ir distopijā esošā aina, kurā Vinstons atpazīst Džūliju, pamanot viņā notikušās izmaiņas: „Viņš (..) aptuveni metru atstatumā ieraudzīja Džūliju. Tūliņ varēja manīt, ka viņa ir kaut kādā veidā pārvērtusies.”⁸⁰ Atmiņa ļauj Vinstonam saskatīt Džūlijā notikušās pārvērtības, kas rada viņā citu attieksmi. Vinstona atmiņās esošais priekšstats veido netiešu salīdzinājumu starp Džūliju, kuru viņš pazina iepriekš un to Džūliju, kuru viņš satika pēc pratināšanas. Tiek norādīts uz Džūlijas ārēji redzamajām pārvērtībām, kas liek domāt par spīdzināšanas nodarītajām sekām: „(..) Viņas seja bija kalsenāka, un gara rēta (..) stiepās pāri pieri un deniņiem (..) viņas viduklis bija kļuvis resnāks un tāds kā stīvs”⁸¹ Jāpiebilst, ka distopijā neparādās tiešas norādes, ka šis atpazīšanas skats Vinstonā izraisītu „stipru satraukumu” – šeit varoņu emocionālais stāvoklis netiek uzsverts. Tomēr tas, ka Vinstonu Džūlijas pārvērtības ietekmē, izriet no turpmākās sižetiskās līnijas attīstības konteksta, respektīvi, šī fragmenta radītās sekas distopijas varoņu liktenī.

Līdzās atpazīšanas skatiem, šīs apakšnodaļas sākumā minēju arī peripetijas, kuras Aristotelis raksturo kā pēkšņu notikumu pagriezienu tieši pretējā virzienā, kas notiek saskaņā ar varbūtību vai nepieciešamību. Kā distopijas peripetijas piemērs parādās Vinstona un Džūlijas atmakošana. Lai gan abi varoņi jau iepriekš bija paredzējuši šādu notikumu iznākumu, tas tika attēlots kā pēkšņa, negaidīta situācija: „– Jūs esat mirušie, – sacīja dzelžaina balss viņiem aiz muguras. Viņi atlēca viens no otra. Vinstonam likās, ka viņa iekšas sastingst. Viņš varēja redzēt, kā ieplešas Džūlijas acis (..) Istabu ātri piepildīja vīri melnos formas tērpos, piešotiem zābakiem kājās un gumijas rundziņām rokās.”⁸² Šis attēlotais notikums ir kā lūzumpunkts, kas pilnībā izmaina varoņu turpmākās dzīves gaitu. Notiek strauja virzība uz distopijas varoņu dzīves traģisko iznākumu. Rezultātā distopijas sižets iegūst dramatisma un traģisma

⁷⁸ Orvels, Džordžs. 1984. Rīga: Zvaigzne ABC, 2004. 120. lpp

⁷⁹ Aristotelis. *Poētika*. Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 2008, 78. – 79. lpp.

⁸⁰ Orvels, Džordžs. 1984. Rīga: Zvaigzne ABC, 2004. 158. lpp

⁸¹ Turpat, 159. lpp.

⁸² Turpat, 120. lpp.

vaibstus. Līdz ar šo notikumu atklājas distopijas kā utopijas pretstata būtība, kad varoņi nevis izdzīvo, pārvarot šķēršļus un grūtības, bet gan piedzīvo vilšanos par labākas nākotnes pastāvēšanas iespējamību un, galu galā arī nelaimīgu likteni.

2.2 Trīsdesmit sešas dramatiskās situācijas

Pēc Georga Polti (*George Polti, 1846 – 1946*) dramatisko situāciju apraksta, ir iespējams distopijā saskatīt paralēles, kas norāda uz distopijā esošajām dramatiskajām situācijām, kas nozīmē tās saistību ar drāmas žanru, un līdz ar to, iezīmē teatrālā potenciāla klātbūtni. Georgs Polti ir 19. gadsimta rakstnieks, literatūras un teātra teorētiķis. Viņš izveidoja trīsdesmit sešu dramatisko situāciju aprakstu, kas tika publicēts 1895. gadā Parīzē⁸³.

Pirmkārt, ir iespējams saskatīt līdzības ar Polti dramatisko situāciju Nr. 28, dēvētu par “aizliegto mīlu”⁸⁴ un Vinstona – Džūlijas attiecību raksturu, kurā vērojamas tādas iezīmes kā seksuāla rakstura attiecību aizliegums: Vinstons un Džūlija ir spiesti slēpties, tikšanās reizēs meklējot patvērumu vietā, kur var saglabāties viņu attiecību konfidencialitāte. Okeānijā valodošais režīms, to skaitā, esošā Jaunatnes antiseksa apvienība, kuras locekle ir Džūlija, ierobežo varoņu attiecības, vēl jo vairāk – distopijas sižeta attīstības gaitā Džūlijas un Vinstona mīlestība tiek izmantota, lai izjauktu viņu plānu cīnīties pret Lielo Brāli un partiju. Rezultātā Džūlija un Vinstons tiek izšķirti, vienlaikus sagraujot abu personību, kuras pamats balstījās uz abpusēju mīlestību un ticību brīvas, labākas nākotnes iespējamībai. Līdzīgi atklājas arī dramatiskā situācija Nr. 19, kuras nosaukums – “sava tuvākā netīša nonāvēšana”⁸⁵. Tā veidojas Vinstona spīdzināšanas ainā, kad Vinstons nonāvē Džūliju – šajā gadījumā nonāvēšana notiek valodas līmenī, Vinstonam izkļedzot vārdus: “Dariet to Džūlijai, dariet to Džūlijai! Man nē! Džūlijai! Man ir vienalga, ko jūs ar viņu darīsiet (..)”⁸⁶. Šie izteiktie vārdi varētu tikt apzīmēti kā *performatīvie vārdi*, atsaucoties uz Džona Ostina (*John Langshaw Austin, 1911 - 1960*) „Kā ar vārdiem darīt lietas”⁸⁷ izvīzīto runas darbības teoriju⁸⁸. Vinstona vārdi

⁸³ Polti, George. *Die 36 dramatischen Situationen*. In: Stegemann, Bernd. *Lektionen Dramaturgie I*. Berlin: Theater der Zeit, 2009. S. 205. - 209.

⁸⁴ Vācu: *Verhinderte Liebe*. (aut. piez.).

⁸⁵ Vācu: *Einer der seinen unerkannt töten* (aut. piez.).

⁸⁶ Orwell, George. 1984. 41. Aufl., Berlin: Ullstein, 2009, S. 263 (aut. tulk.).

⁸⁷ Oriģinālā *How to do things with words*. London: Oxford University Press. 1962.

atstāja konkrētas, darbību veicinošas un līdz ar to esošo realitāti izmainošas sekas: Vinstona fiziskā spīdzināšana tika pārtraukta, taču viņa garīgā spīdzināšana turpinājās, jo līdz ar šo vārdu izteikšanu Džūlija tika zaudēta. Viņa attiecības ar Džūliju bija tas faktors, kurš uzturēja viņa dzīvības un cīņas garu. Kad šī *dzīvības esence* tika atņemta, Vinstona personība tiek sagrauta un viņš zaudē dzīves jēgu. Nespēja pieņemt tuvākā cilvēka nāvi ir aprakstīta kā dramatiskā situācija Nr. 36. Polti to raksturo kā dramatiskā sižeta gadījumu, kad varonis pats iet bojā, nespējot izturēt sava tuvākā un/vai mīļotā nāvi. Velkot paralēles ar distopiju, šajā gadījumā būtu piemērotāk apzīmēt varoņa nāvi kā garīgu bojāeju: lai gan Vinstons turpina *fiziski* eksistēt, tomēr mentāli vairs nav spējīgs *dzīvot*. Savu dzīves jēgas zaudējuma cēloni – mīlestības pret Džūliju un kopīgu sapņu neīstenošanos, Vinstons cenšas aplāpēt, ieslīgšot atmiņās un dzerot lēto, ierasti bezgaršīgo džinu.

Nākamais piemērs ir Polti dramatiskās situācijas apraksts Nr. 22, kas apzīmēts kā “sevis paša upurēšana kaislības vārdā”⁸⁹. Šīs dramatiskās situācijas atspoguļojumu saskatu Džūlijas tēlā. Tam par piemēru, maģistra darba autore vēlas norādīt uz ainu, kad Vinstonam un Džūlijai notiek slepena tikšanās ar O’Braienu, kurš uzdod Vinstonam vairākus jautājumus, uz kuriem Vinstons atbild apstiprinoši. Tajā brīdī, kad Vinstonam ir jāsniedz atbilde uz pēdējo jautājumu, viņa vietā izlemj atbildēt Džūlijai:

„(O’Braiens): Tātad Jūs būtu gatavi izķirties un vienam ar otru vairs nesatīkties? „Nē!”, iekliedzās Džūlija”.⁹⁰

Šī situācija norāda uz Džūlijas gatavību mīlestības vārdā upurēt savu idejisko pārliecību un līdz ar to arī sevi pašu. Tādējādi Vinstona dēļ tiek upurēta viņas pašreizējā kaislība, t.i. cīņa pret Lielo Brāli un partiju. Līdzīga atbilstība atrodama Polti dramatiskā situācijā Nr. 20⁹¹, kad varonis sevi upurē ideāla vārdā: Vinstons un Džūlija jau pašā sākumā apsver domu tikt apcietinātiem, spīdzinātiem un nonāvētiem. Tomēr šie reālie draudi neattur abus no domas iesaistīties Slepenā Brālībā, izsakot savu gatavību cīnīties pret Okeānijā valdošo Partijas režīmu.

⁸⁸ *Runāšana ir darbība*. Pēc Ostina valodas izteikums iedalās performatīvajā un konstatīvajā. Performatīvs izteikums vienmēr tiek vērst uz sabiedrību, tādējādi kļūstot par ‘sociālās darbības uzvedumu’ (*aut.piez.*).

⁸⁹ Vācu: ‘sich der eigenen Leidenschaft opfern’ (*aut.piez.*).

⁹⁰ Orwell, George. 1984. 41. Aufl., Berlin: Ullstein, 2009. S. 159. (*aut. tulk.*).

⁹¹ Vācu: ‘sich dem Ideal opfern’ (*aut. piez.*).

2.3 Distopijas teksta struktūra un izteiksmes veids

Manuprāt, Dž. Orvela „1984” teatrālais potenciāls atklājas caur distopijas valodas izteiksmi, tās stukturālo un saturisko uzbūvi. Distopijā tiek lietota valoda, kas vienā vārdu virknējumā savieno pretstatus, tādā veidā radot pamatu absurda teātrim. Piemērs tam ir distopijā kā caurviju motīvs atkārtojamie izteicieni *Karš ir miers, Brīvība ir verdzība, Nezināšana ir spēks*⁹². Iespējams, šādi Orvels vēlējās norādīt uz politisko lozungu un propagandas bezjēdzīgo, pēc būtības aplamo saturu. Rakstnieka *vārdu spēles* iestudējumā izmantoja arī režisore L. Groza-Ķibere, iepriekš minētos saukļus pārveidojot dziesmā, kas tiek atkārtota visas izrādes garumā kā atgādinājums par Lielā Brāļa un partijas nepārtrauktu iedarbību uz cilvēku prātiem. Jāpiebilst, ka mūzikas pavadījums, kas tiek izmantots par pamatu šo vārdu izdziedāšanai tiek viedots pēc klasiskās harmonijas mācības – disonanses akordiem seko atrisinājums, dominējot mažora tonalitātei. Viegli uztverams muzikāls pavadījums, kas kontrastēja ar citam citu izslēdzošiem vārdiem veidoja *dubultkontrastu* un *dubultpretrunīgu* izteiksmi, kas atklājās caur vienā teikumā savienotajiem antonīmiem un to atspoguļojumu gaiši priecīgas noskaņas mūzikā.

Tāpat loģiski nepatiesi apgalvojumi parādās Vinstona nopratināšanas ainā. Lai izvairītos no spīdzināšanas izraisītām sāpēm, Vinstons ir spiests uz jautājumu par “divi plus divi” atbildēt ar “pieci”. Tā ir atbilde, kas pastāv ārpus matemātikas un loģikas likumiem, taču atbilst O’Braiena prasībām pret Vinstonu, kas ir saistīta ar viņa pretošanas gribas izskaušanu un prāta pilnīgu pakļaušanu. Līdzīga absurda situācija veidojas pašā dramaturģijas sākumā, kad tiek minēts, ka Vinstons ir izdarījis galveno noziegumu – „Domu noziegumu”. Tas pēc būtības ir neiespējams noziegums, jo cilvēka domas, ja vien tās netiek izteiktas valodā, paliek viņa mentālais īpašums, kas citiem nav pieejams. Tādējādi rodas tāda noziedzīgā nodarījuma apzīmējums, kas ir iespējams kā iztēlotā fikcija – spēle ar vārdiem un to nozīmēm.

Vēl viena teatrālā potenciāla iezīme saistībā ar valodu ir atrodama distopijas kā literārā žanra raksturojošās iezīmēs, respektīvi, tā uzbūves tehnikā. Pēc manām domām, distopijā sastopamie dialogi un autora norādes par apkārtējās vides izkārtojumu, tēlu vizuālo izpausmi rada distopijas teatralizācijas atskaites punktu. Jāpiebilst, ka distopijā esošie apraksti par nekoptu, ar vecām mēbelēm un lietām pārblīvētu telpu, kurā dominē pelēkā un brūnā krāsa iestudējumā tika izmantoti, tādā

⁹²Orwell, George. 1984. 41. Aufl., Berlin: Ullstein, 2009. S. 18. (aut. tulk.).

veidā, ka tika pārveidoti par kontrastu, radot sava veida atsauci uz distopijā attēlotās pasaules pretrunību. Šādi režisore L. Groza-Ķibere kopā ar scenogrāfu Mārtiņu Vilkārsi izvēlējās veidot daudzkrāsainu, spilgtās krāsās veidotu skatuvisko noformējumu. Līdzīgos krāsas toņos tika veidoti arī aktieru kostīmi, šādi radot vienojošo telpas un tēlu sasaistes elementu. Izdarot salīdzinājumu starp iestudējuma scenogrāfisko un kostīmu risinājumu, un distopijā esošo vides aprakstu, var novērot būtiskas atšķirības. Kontrastu starp pelēko, apbružātu Vinstona istabu un daudzkrāsaini veidoto skatuvisko noformējumu akcentē arī izrādes programma, veidota pelēki brūnos krāsas toņos, varētu teikt, programmas noformējums *atbilst* tiem aprakstiem, kas ir atrodami distopijas tekstā. Šādi tika panākta disharmonija starp to priekšstatu, kas veidojas pirms izrādes un tiem iespaidiem, kuri tiek iegūti, esot divu ar pus stundu izrādē, kuras laikā spilgtie gaismas prožektoru ritmiski sasauca ar intensīvi spēcīgu *popmūziku*, video ekrāniem un skatuves tēlu ekspresīvo kustību horeogrāfiju. Šis kontrasta princips, veidots caur teksta un iestudējuma *neatbilstību*, norāda uz distopijas teatrālo potenciālu, kad valodas zīmju sistēma tiek ievietota citā, teātra zīmju sistēmā. Šādi valodas zīmēs *iekodēto* informāciju ievietojot iestudējuma koncepcijā, teksts tiek ievietots citā kontekstā, līdz ar to iegūst arī jaunu interpretāciju. Svarīgi piebilst, ka iestudējuma koncepcijas mērķis balstās uz distopijas kopējās noskaņas attēlojumu, nevis teksta ilustrēšanu. Tēlaini izsakoties, tiek meklēti veidi, kā padarīt redzamu distopijas garu izrādes veidotāju interpretācijā.

2.4 Dramatizējums un iestudējums

Distopijas teatrālais potenciāls, pēc manām domām, var tikt definēts *a priori*, un proti, caur tā dramatizējumu, un tam sekojošo iestudējumu. Ar to jāsaprot, ka distopijai teatrālais potenciāls tika piešķirts caur tās dramatizējuma izveidošanu – līdz ar šo procesu un tā gala rezultātu distopija ieguva jaunu formātu, kas padara iespējamu to uzvest uz skatuves. Dramatizējumam seko skatuves teksts, kas, savukārt, atspoguļojumu gūst iestudējuma zīmju sistēmā.

Angļu teātra režisori un dramaturgi Roberts Aiks un Dankans Makmillans, balstoties uz distopiju, izveidoja dramatizējumu, kurā aktualizē vērotāja un novērotā tēmu. Tas tika īstenots, dramatizējumā ievietojot sižetisko līniju, kad notiek publiska Vinstona dienasgrāmatas lasīšana, kā arī realitātes – sapņa paralēlā līdzpastāvēšana. Šo izteiksmes līdzekļu rezultātā tika izveidots vairāku dimensiju dramatizējums, šādi

nodrošinot teatrālā potenciāla īstenošanas iespējamību, kad notiek spēle starp realitāti un, – iedomu un atmiņu pasauli. Pēc manām domām, dramaturģijā tika atklāta kāda aktuāla un nozīmīga distopijas tēma, kas savu atspoguļojumu gūst mūsdienu sabiedrībā, proti, visaptveroša informācijas plūsma un tās pieejamība, kā rezultātā tiek zaudēta indivīda anonimitāte.

Uzskatu, ka distopijas teatrālo potenciālu var iegūt caur *ideju* par tās dramaturģiju un/vai tās iestudēšanu. Balstoties uz sengrieķu filozofa Platona *ideju* mācību, *aiz* visa redzamā pastāv formas, kas veido pasaules lietu un parādību substanci. '*Idea*' kā pirmviela, no kuras izriet visu pasaules lietu un parādību princips. Atsaucoties uz Platona izvirzīto teoriju, es norādu uz *ideju* par dramaturģiju un iestudēšanu kā apstiprinājumu distopijas teatrālajam potenciālam.

Kā otra norāde uz distopijas teatrālā potenciāla klātesamību *a priori* tika minēts iestudējums „1984” – teatrālā potenciāla īstenošanas pabeigts notikums. Ar šo apgalvojumu maģistra darba autore vēlas norādīt uz pašu iestudējumu kā teatrālo potenciālu apstiprinošu, empīriski pārbaudāmu faktu. Dramaturģijums ir iestudēts vairākkārt, kas nozīmē teatrālā potenciāla veiksmīgu realizāciju. Vēl jo vairāk, maģistra darba autore uzskata, ka teatrālais potenciāls *per se* atklājas caur iestudējuma veidošanas procesu. Tas nozīmē, ka teatrālais potenciāls veidojas tad, kad teksts tiek uzvests, pārtopot par teātra zīmēs ietvertu notikumu.

2.5 Distopijas saturiskā aktualitāte

Distopijas tekstam piemīt tekstuālā un sociālā aktualitāte, ar ko būtu jāsaprot, pirmkārt, teksta ciešā saikne ar mūsdienu valodas diskursu, otrkārt, teksta saistība ar mūsdienu sabiedrības sociāli – politisko stāvokli.

Distopijas galvenais varonis Vinstons apmeklē kino seansu, kurā tiek rādīta kara filma. Vēlāk viņš apraksta tās fragmentu, kurā attēlota bēgļu nežēlīgā nonāvēšana: tiek bombardēts bēgļu kuģis, tiek nomesta bumba uz laivu, kura ir pilna ar sievietēm un bērniem: „1984. gada 4. aprīlī. Vakar biju zibulī. Tikai kara filmas. Viena ļoti laba par bēgļu kuģi ko bombardē kaut kur Vidusjūrā (..) Skatītāji ļoti jūsmoja (..) tad bija redzama bērniem pilna glābšanas laiva un helikopters virs tās (..) tad helikopters iemeta viņu vidū 20 kilo bumbu varens sprādziens un laiva sašķīda sīkās druskās (..)” Mūsdienu notikumu kontekstā šo distopijas fragmentu varētu skatīt kā paralēli ar esošo bēgļu krīzi, kad uz Eiropu plūst liels skaits emigrantu skaits, meklējot

patvērumu no kara skartajām teritorijām. Atšķirībā no distopijā attēlotās kara filmas ainas, mūsdienu demokrātiskā Eiropa bēgļiem steidz palīgā, sniedzot tiem patvēruma iespējas. Tomēr svarīgi piebilst, ka problēmas šajā jomā pastāv, uz ko norāda ‘bēgļu krīze’, kas izraisa diskusijas par politiski ekonomiskām, kultūrsocioloģijas tēmām, kā arī rosina meklēt jaunus veidus un metodes mūsdienu Eiropas nākotnes pastāvēšanai, ņemot vērā jaunus multikultūrālā vides radītos integrācijas izaicinājumus.

Orvela varonis Vinstons reflektē par redzēto ainu, savā dienasgrāmatā rakstot par tās radīto nežēlību un vardarbību. Rodas iespaids, ka Vinstons kritiski vērtē redzēto sižetu, netieši norādot uz vispārēju cilvēka dehumanizāciju un emocionālo notrulinājumu. Sabiedrībā valda vispārējā konkurence, kad *cita* ciešanas vai neveiksme kalpo *sevis* kā labākas un veiksmīgākas personības apliecināšana. Tāpat minētajā fragmentā parādās kara nežēlības atspoguļojums un kara sekas, kuras rada civiliedzīvotāju bojāeju. Bez tam, konkrētās distopijas ainas apraksts var tikt skatīts kā mūsdienu popkultūras atspoguļojums, kad reālais saplūst ar imagināro, kā rezultātā tiek deformēta cilvēku uztvere – līdzjūtības, iejušanās spējas caur medijiem tiek izkaustas, īstenām cilvēku sāpēm un ciešanām piešķirot jaunu konotāciju, kad pastarpināti redzētais iegūst jaunu, informatīvu un/vai izklaides funkciju. Nemazāk svarīgi ir tas, ka distopijas teksts nav didaktisks, bet gan *novērojoši aprakstošs*, kā rezultātā tekstam ir iespējams piešķirt *Brehta teātrim* raksturīgās iezīmes. To izmantoja L. Groza-Ķibere, iestudējumā ieviešot tādu *Brehta teātra skolas* elementu kā atsvešinājumu jeb distancēšanās. Šādi, piemēram, iestudējumā aktiera balss tiek atdalīta no viņa ķermeņa. Vinstonam rakstot dienasgrāmatu viņa mute nekustas, kamēr zālē skan Vinstona (aktiera E. Dombrovska) balss; šķietami nesaistītā aktiera un balss pastāvēšana rada iespēju novērtēt vārdu un darbības mijattiecības, kas bieži veido pretrunīgu, iracionālu kopsakarību virknējumu.

Ja teātri izvēlas apzīmēt kā vietu, kurā tiek *runāts* un *diskutēts* vai vienkārši *norādīts* uz sabiedrību un tās vienotā rakstura iezīmēm, kādām parādībām vai problēmām, tad tieši šis ir viens no aspektiem, kas liecina par distopijas teatrālo potenciālu. Kā apgalvo vācu teātra zinātnieks H. T. Lēmans „(..) teātris ir laikmetīga mākslas forma, kas runā par aktuālām tēmām tādā veidā, kā mēs šodien uztveram pasauli.”⁹³ Tādējādi, iepriekš aprakstītās distopijas ainas tēma varētu kļūt par vienu no

⁹³ Lēmans, Hanss Tīss. *Teātris kļuvis postdramatisks, bet joprojām ir dramatisks*. No: *Postdramatiskais teātris: mīts vai realitāte*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2008. 12. lpp.

iestudējuma atskaites punktiem, vēl jo vairāk, šis motīvs varētu pārtapt par esenci – centrālo punktu, ap kuru tiek veidots iestudējuma idejiskais pamats. Tas netika izmantots L. Grozas-Ķiberes iestudējumā “1984”, režisorei izvēloties citu distopijas šķautni. Savā iestudējumā režisore akcentēja sarežģītās, daudzdimensionālās un neviennozīmīgās cilvēka un sabiedrības, cilvēka un viņa eksistenciālās, individuālās brīvības attiecību problemātiku: “*Vinstons*: Es nesaprotu, kā; es nesaprotu, kāpēc... *O’Braiens*: Tāpēc... kad cilvēkam jāizvēlas starp brīvību un laimi – cilvēku lielākai daļai laime sķiet svarīgāka par brīvību.”⁹⁴

Jāsaka, kara tēma ir klātesoša visā distopijas garumā. Orvels norāda uz nepārtrautu kara darbību: „Pasaules sadalīšana trīs milzīgās lielvalstīs bija notikums, ko varēja paredzēt un ko tiešām paredzēja pirms divdesmitā gadsimta vidus. Tādā vai citādā kombinācijā šīs trīs lielvalstis nemitīgi karo. Kara histērijās visās zemēs ir nepārtraukta un universāla.”⁹⁵

Turpinot distopijas kara tēmas iztirzājumu, manuprāt, šeit ir atrodama norāde par kara traģiskām sekām sabiedrības kultūrsocioloģiskā jomā. Distopijā bērni un ieroči netiek nodalīti, vēl jo vairāk, ieroči nokļūst bērnu rokās. Rezultātā bērns ir tas, kas manipulē ar pieaugušajiem, kļūstot par savu vecāku apdraudējumu. Tālāk sekos distopijas ainas fragments, kas liek domāt par šādām problēmtēmām kā bērnu ekspluatāciju armijā; bērnu ieroču bīstamības un to radīto seku neapzināšanās: „*Istabā parādījies Bērns. Viņa izšauj no rotaļu pistoles Vinstonam pakausī. Bērns: Domu noziedznieks! (..)*”⁹⁶ Bērna agresivitāte parādās arī turpinājumā, kad Vinstons dodas pie Pārsonas kundzes aplūkot, vai arī viņai ir bijušas problēmas ar elektrību. Pārsona kundzes un Vinstona sarunas laikā „*Bērns notēmē ar pistoli uz Vinstonu*”⁹⁷ Šeit veidojas arī dzan tradicionālo ģimenes hierarhijas sabrukuma izjūta, kad bērni nosaka vecāku dzīvi, nevis otrādi, kā to rāda nākamais piemērs. „*(Pārsons): „Vai es esmu Jums stāstījis par to reizi, kad mana meita pielaida uguni tās vecās sievietes svārkiem, jo viņa (..) redzēja, kā viņa atbalstās pret Lielā Brāļa plakātu! (..) Mūslaikos viņas Spiegos saņem pirmšķirīgu apmācību (..)*”⁹⁸

⁹⁴Džordža Orvela distopijas “1984” lietots citāts L. Grozas-Ķiberes izrādes “1984” programmā. (aut. piez.).

⁹⁵Orvels, Džordžs. 1984. Roberta Aika un Dankana Makmilana dramatisējums. Skatuves teksts Evitas Mamajas tulkojumā, 51. lpp.

⁹⁶Turpat, 11. lpp.

⁹⁷Turpat, 12. lpp.

⁹⁸Turpat, 19. lpp.

Nobeigumā vēlos pieminēt, manuprāt, vēl vienu izveidoto paralēli ar mūsdienu sabiedrību, proti, cilvēku vārdu izteikšana ar skaitļiem. Šādu distopijas satura aktualitāti piešķir tās D. Makmillana un R. Aika dramatisējums, jo šeit Vinstona vārds tiek pārveidots skaitļu un viņa vārda kombinācijā *6079 Smit V*. Līdz ar to, rodas bezpersoniskas attieksmes izjūta, kas ir klātesoša arī mūsdienās, kur cilvēkiem ir otrs „Es” – personas numurs. Tādējādi cilvēks tiek virtualizēts, kas nozīmē cilvēka fiziskās un garīgās būtības pārneši skaitļu sistēmā. Rezultātā cilvēks tiek abstrahēts, zaudējot savas īsteno patību.

2.6 Mākslinieciskais process

Distopijas teātrālā potenciāla izpausme caur māksliniecisko procesu. Kā raksta Ernsts Kasīrs, mākslinieka darbā pats kaislību spēks esot formdarīgs. Uzskatu, ka L. Grozas-Ķiberes *kaislību spēks* ir viņas personīgā pieredze – izjūta par sevi kā sabiedrības vienpatni; izteiktas simpātijas pret Orvela darbu. Albrehts Dīrsers (*Albrecht Dürer, 1471 - 1528*) uzskatīja, ka mākslinieka īstais talants esot spēja “izvilināt skaisto no dabas”. *Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reissen, der hat sie.*⁹⁹ Es šo vācu mākslinieka izteikumu pārfrāzēju, attiecinot to uz režisora profesiju: īstais režisora talants, ir spēja *izvilināt teksta teatrālo potenciālu*. Cilvēkam *jāpiespiež daba runāt*, kā pēc Kasīrera rakstītā, ir izteicies Kroče¹⁰⁰. Savukārt režisoram daba ir *jāpiespiež* runāt teātra valodā, dabu attēlojot teatrālās zīmēs.¹⁰¹ Lūkoties ar mākslinieka acīm nozīmē iekļūt jaunā pasaulē – “(..) nevis dzīvu lietu, bet gan “dzīvu formu” pasaulē. Vairs nemītam lietu tiešamībā, bet iejūtamies telpisku formu ritmos, krāsu harmonijā un kontrastos, gaismu un ēnu rotaļā.”¹⁰² Teātrī pieejamās formas, precīzāk, teātri veidojošās formas, atklāj distopijas teatrālo potenciālu, distopijas saturu *pārnēsot* teātra zīmēs. Kasīrs norāda uz estētisko skolu vienprātību attiecībā uz to, ka pastāvot “īpašs mākslinieciskās iztēles spēks”¹⁰³. Mākslinieciskā iztēle visstiprāk un būtiskāk izpaužas tieši eksternalizēta: eksternalizācija nozīmē (..) iemiesošanas jutekliskās formās, ritmos, krāsu rakstos, līnijās, zīmējumos un plastiskos veidos. Kasīrs

⁹⁹ Kasīrs, Ernsts. *Apcerējums par cilvēku*. Rīga: Intelekt, 1997. 145. lpp.

¹⁰⁰ Benedeto Kroče (*Benedetto Croce, 1866 – 1952*) ir bijis itāļu filozofs, kultūrvēsturnieks, politiķis (*aut. piez.*).

¹⁰¹ Kasīrs, Ernsts. *Apcerējums par cilvēku*. Rīga: Intelekt, 1997. 147. lpp.

¹⁰² Turpat, 146. lpp.

¹⁰³ Turpat.

turpina, apgalvojot, ka “Dažādu mākslu izteiksmes līdzekļus var savā starpā saistīt, bet (...) nevienu mākslu nevar pārtulkot citas mākslas valodā”. Es šo Kasīrera izteikumu vēlos apstrīdēt, apgalvojot, ka iestudējums “1984” ir pierādījums tam, ka vienu mākslas veidu ir iespējams izteikt un pārveidot citās mākslas valodās, kā tas ir ar drāmu un iestudējumu, kad ieteiktās domas un idejas iegūst jaunu formu, laiku un telpu, esot citas mākslas kontekstā. Līdzīgi ir ar kāda mākslas darba spēju turpināt savu eksistenci, esot ievietotam citā mākslas darba vai mākslinieciskās norises kontekstā. Līdzības atrodamas ar iestudējumam „1984” sacerētiem mūzikas skaņdarbiem, kuri tiek atskaņoti kā solo skaņdarbi *Melo M* koncertos. Šādi „1984” mūzika iegūst jaunu kontekstu, esot iesaistītai citā telpas, laika un idejas koncepcijā, vienlaicīgi saglabājot savu *pirmbūtību*. Šī pirmbūtība jeb atsauce rodas caur zināšanām par iestudējumu „1984” – līdz ko atmiņās tiek atsaukta iestudējumā skanošā mūzika. Rezultātā rodas atsauce uz konkrētās izrādes norisi, šādi koncertā atskaņotai mūzikai piešķirot jaunu nozīmi. Taču, klausoties iestudējumā „1984” izmantoto mūziku kā atsevišķus skaņdarbus koncertā, bet nenojaušot par tās sākotnējo sacerēšanas mērķi un pielietojumu, notiek mūzikas *atbrīvošanās* no tās sākotnējā konteksta, iegūstot jaunu skatupunktu un nozīmi.

Turpinot distopijas teatrālo potenciālu skatīt kā mākslinieciskā procesā veidotu, ir saskatāma distopijas paralēle ar mākslas darbu, proti, mākslas darbu tā psiholoģiskā skatījumā. Šāds mākslas darbs sniedz ciešanas un baudu. Distopijas saturā atspoguļojas cilvēka domāšanas un izturēšanās pretrunīgā daba, kas izriet no darbībām, kas tiecas pēc baudas, vienlaikus izraisot ciešanas. Tā notiek Džūlijas un Vinstona gadījumā. Viņu tieksme pēc dzīves baudīšanas, proti, citādas pasaules, kurā viņi būtu brīvi no pastāvīgās novērošanas, galu galā rezultējas ar ciešanām. Tiek zaudēta brīvas mīlestības nākotnes perspektīva. Tādējādi rodas sižeta baudas un ciešanu izraisītais emocionālais sakāpinājums, kas tiek balstās uz cēloņu un seku principa. Teātrī šiem elementiem saplūstot, rodas katarse¹⁰⁴. Līdzīgi ir distopijā, kurā viens no distopijas mērķiem ir izraisīt līdzīgu kā traģēdijas izrādē *katarses* stāvokli. Manuprāt, distopijā katarse tiek panākta līdz ar, sakāpinātiem un pārspīlētiem, savā starpā kontrastējošu notikumu virkni.

¹⁰⁴ Sengrieķu *katharsis* ‘attīrīšanās, šķīstīšanās’. Aristotelis uzskatīja, ka traģēdijā darbības atdarinājums, izraisot līdzjūtību un bailes, panāk katarsi jeb dvēseles pārdzīvojumu attīrīšanu. (*aut. piez.*).

Iestudējuma kā mākslinieciskā procesa virzītājspēks ir režisors. Kā norāda Kasīers, no statiskā materiāla spēt izvilināt formu dinamiku, ir mākslinieku vai mūziķi raksturojošā iezīme. Ievietojot šo apgalvojumu visaptverošā mākslas kontekstā, es mūziķim un māksliniekam pievienoju klāt režisoru, kurš no valodas zīmēs fiksēta un statiska lieluma – teksta, izvilina formu dinamiku, kas savu teatrālo izpausmi uz skatuves iegūst caur vizuālām, skaniskām un materiālām formām.

Līdzīgi ir ar pašu distopiju, kas ieguva jaunu izteiksmes formu – dramatizējumu. Tas nozīmē, ka sākotnēji dramaturgi Makmilans un Aiks *izvilināja* no distopijas tās dramatizējuma potenciālu, tādā veidā paverot ceļu uz distopijas teatrālā potenciāla atklāšanu. Atsaucoties uz Kasīreru: “Liriski dzejnieki, romānu autori un dramaturgi dienasgaismā ir iznesuši bezgalīgas iespējas, par ko iepriekš bijusi tikai neskaidra (..) nojauta.”¹⁰⁵ Tādā veidā caur dramatizējumu minētie angļu dramaturgi ir atklājuši distopijā apslēpto potenciālu, kam tālāk sekoja L. Grozas-Ķiberes *griba veidot iestudējumu*, kuras cēlonis bija patika pret Orvela literāriem darbiem, jo īpaši distopiju “1984”: “(..) gribu nosaka visdažādāko cēloņu izraisītās patikas vai nepatikas jūtas, un tad ir pilnīgi vienalga kādas idejas cilvēkus ietekmē.”¹⁰⁶ Turpinot I. Kanta izteikumu, vēlos piebilst, ka patikas un nepatikas faktors ir līdzvērtīgs tām idejām, kuras cilvēku ietekmē, jo tieši konkrētas idejas rada konkrētu formu. Šajā gadījumā varētu apgalvot, ka režisores gribu ietekmēja gan patikas jūtas pret distopiju, gan pats dramatizējums un tā *a priori* iestudējums. Balstoties uz kauzalitātes teoriju, varētu apgalvot, ka distopijas teatrālais potenciāls atklājas caur cēloņu un sakarību principu, kurā noteicošais faktors ir režisores *griba* izveidot iestudējumu, kā rezultātā distopijas teatrālais potenciāls tiek *iemiesots* teatra izrādes veidolā. Manuprāt, tam par apstiprinājumu kalpo šāds Kasīrera apgalvojums: “cilvēku neierobežo nekāda viena īpaša pieceja realitātei, viņš spēj izvēlēties viedokli un pāriet no viena tās aspekta pie cita.”¹⁰⁷ Šādi distopijas teatrālais potenciāls var tikt izteikts caur skatījumu uz tādu realitāti, kas ir spējīga attēlot distopiju. Attīstot Kasīrera domu, es uzskatu, ka teatrālais potenciāls rodas, līdz ar iespēju *izvēlēties viedokli* par distopiju kā tādu, kurai piemīt teatrālais potenciāls. Un, lai šo apgalvojumu apstiprinātu, jānotiek pārejai no teorētiskā realitātes cēloņa uz tā praktiskajām sekām.

¹⁰⁵ Kasīres, Ernsts. *Apcerējums par cilvēku*. Rīga: Intelekts, 1997. 160. lpp.

¹⁰⁶Turpat, 152. lpp.

¹⁰⁷Turpat, 161. lpp.

Kas nozīmē, ka no režisora *intences* teksts kļūst par iestudējuma koncepcijas cēloni, kas, savukārt, pārtop izrādē – dažādu realitātes aspektu apvienošanas rezultāta.

2.7 Distopijas teatrālais potenciāls valodas filozofijas skatījumā

Valoda un zinātne ir divi galvenie procesi, caur kuriem ārpasauli var *noteikt* un *apjēgt*: lai sajūtas kļūtu objektīvas un nozīmīgas, tās jāpakārto vispārīgiem priekšstatiem un likumiem. Tādu rada pastāvīga tieksme vienkāršot; līdzīgi arī mākslas darbs prasa kondensēt un koncentrēt. Šādi varētu apgalvot, ka distopijas teatrālais potenciāls koncentrēts tās iestudējumā. “(..) Valoda un zinātne realitāti sašaurina. Māksla realitāti pastiprina. Valoda un zinātne ir atkarīga no abstrakcijas, bet mākslu var raksturot kā nemītīgu konkretizāciju”.¹⁰⁸ Tādējādi es interpretēju izrādi kā valodas zīmju konkretizāciju. Kasīrs raksta, ka “salīdzinājumā ar zinātņi, tā (*māksla, aut. piez.*) sniedz intuitīvu nojēgu par lietu formu, bet arī forma nekādi neatkārtot kaut ko gatavu. Formas nojēgums ir īsta un patiesa atklāsme. Mākslinieks atklāj dabas formas tāpat kā zinātnieks atklāj faktus un dabas likumus”¹⁰⁹. Pēc manām domām, dramatisējums un iestudējums distopijai piešķir jaunu formu, vienlaikus atklājot *citu* distopijas realitātes iespējamību. Rezultātā distopija ir ieņēmusi jaunu formu – iestudējuma formu, kas apstiprina, ka “(..) lietām ir bezgala daudz veidolu, un tie mainās ik brīdi.”¹¹⁰ Distopijas iestudējuma formas atklāšanā svarīga ir mākslinieka, šajā gadījumā režisora klātbūtne, tāpēc, ka “(..) objektīva redzējuma nav, (..) formu un krāsu vienmēr uztver saskaņā ar indivīda temperamentu.”¹¹¹ Mākslinieka fantāzija lietu formas neizgudro patvaļīgi. Tā atsedz šo formu patieso veidolu, padara tās saskatāmas un pazīstamas. Mākslinieks izvēlas noteiktu realitātes aspektu (..). Šādi varētu apgalvot, ka L. Groza-Ķibere ir izvēlējusies distopiju, respektīvi tās dramatisējumu kā vienu no realitātes aspektiem, to atspoguļojot teātra zīmju valodā un līdz ar to priekšrot tam jaunu, teātrālu izteiksmes formu. Būtisks mākslas aspekts ir forma, kā norāda Kasīrs.

¹⁰⁸ Kasīrs, Ernsts. *Apcerējums par cilvēku*. Rīga: Intelekts, 1997. 139. lpp.

¹⁰⁹ Turpat.

¹¹⁰ Turpat, 140. lpp.

¹¹¹ Turpat, 140. – 141. lpp.

2.8 Distopijas teatralitātes iezīmes

Orvela „1984” ir sastopams detalizēts situāciju un varoņu darbības apraksts. Ar izteiksmīgu precizitāti lasītājam atklājas varoņu fiziskais stāvoklis, tāpat distopijas varoņu darbība attēlota soli pa solim, šādi lasītāju turot it kā aiz rokas un vedot cauri varoņu darbības ikdienas gaitām: „Vinstons pārnāca mājās, noskuva bārdus un gandrīz aizmiga „(..) Viņš bija noguris, bet miegs vairs nenāca. Vinstons atvēra logu, aizdedza mazo, netīro petrolejas plītiņu un uzlika ūdeni kafijai (..) Viņš apsēdās apdilušajā atzveltnī un atsprādzēja portfeli.¹¹² Fragments ne tikai sniedz norādes par varoņa darbību, to secīgo izklāstu, bet arī par priekšmetu ārējo izskatu. Līdz ar to veidojas iespaids par varoņu dzīves caurskatāmību, kur ikviens viņu solis tiek sīki novērots.

Ja šo fragmentu vēro no teatrālā potenciāla skatupunkta, tad šis detalizētais apraksts varētu tikt pārņemts *skatuviskā noformējuma* veidošanā. Darbības bieži tiek attēlotas kā centrālā un fona darbība, t.i. autors apraksta gan to darbību, kurai ir primāra nozīme sižeta attīstības līnijā, gan sniedz ieskatu fona darbībā – tajā, kas notiek centrālās darbības apkārtņē. Tādā veidā tiek radīti divu plānu *skatuviskā* darbība, kad skatītājam tiek dots ieskats divās paralēli notiekošās darbībās vienlaikus. Tāpat kā teātrī, arī distopijas lasītājs spēj vienlaicīgi izsekot vairāku personu darbībai. Jāpiebilst, ka mūsdienās dominējošās postdramatiskā teātra formas paredz šādu darbību paralēlismu – lineārās darbības attīstība mūsdienās sastopama ievērojami retāk. Šādi attēlota Vinstona un Džūlijas satikšanās (viens skats), paralēli attēlojot veļas mazgātājas darbību (otrais skats), kā rezultātā lasītājs tiek iesaistīts divās dažāda rakstura darbībās: „(*Džūlija*) Gribu, lai tu man pagriez muguru kādas trīs minūtes (..) Neej par tuvu logam! (..) Vinstons izklaidīgi lūkojās caur muslīna aizkaru. Lejā, pagalmā veļas mazgātāja arvien vēl staigāja no baļļas līdz auklai un atpakaļ. Ar sarkanām rokām viņa izņēma divus kņāģus no mutes un dziļā izjūtā atsāka dziesmu (..) Nu pagriezies! – Džūlija teica.” Kā redzams, šajā vienā ainā tiek doti trīs dažādi skata punkti: Džūlijas krāsošanās, Vinstona skatīšanās pa logu un veļasmazgātājas aplūkošana, veļasmazgātājas veļas karināšana un dziesmas dūngošana. Jāpiezīmē, ka tā Džūlijas darbība, kas tiek veikta, Vinstonam aizgriežot muguru un skatoties par logu, lasītājam tiek atklāta teksta turpinājumā. Raksturojot tekstu kā variējamu, dažādām izmaiņām pakļaujamu vienību, kurā vienlaikus atrodami vairāki redzeslauki, es vēlos norādīt uz režisora iespēju veidot teksta sižetiskās līnijas uzbūvi pēc saviem

¹¹² Orvels, Džordžs. 1984. Rīga: Zvaigzne ABC, 2004. 103. lpp.

ieskatiem. Varētu apgalvot, ka tas ir raksturīgi jebkuram tekstam, tomēr šajā gadījumā, manuprāt, parādās distopijas teatrālais potenciāls, kad tekstā fiksētā fiziskā un valodiskā darbība iegūst vairākas dimensijas. Tāpat šeit saskatāma valodas spēja izkļūt no savas tekstuālās sistēmas ierobežotības: pakārtoti veidota teksta forma teātrī iegūst vienlaicīgas, paralēlas eksistences formu. Kā tas redzams minētajā piemērā, kad pēc Džūlijas *izsauciena* „Nu pagriezies!” sekoja tās darbības apraksts, kas pirms tam lasītājam nebija zināma: „Vinstons pagriezās atpakaļ un pirmajā mirklī Džūliju gandrīz nepazina. Viņš bija domājis, ka ieraudzīs viņu kailu. Bet viņa nebija kaila. Šī pārvērtība viņu pārsteidza vairāk, nekā būtu spējusi izģērbšanās. Viņa bija izkrāšļojusi seju.”¹¹³ Vēl jo vairāk, šeit tiek detalizēti aprakstītas Vinstona izjūtas, viņa emocionālais stāvoklis pirms un pēc Džūlijas *pārvērtības*. Tas ļauj iztēloties mīmiku un žestus, kas varētu kalpot kā papildinājums vārdiem ‘viņu gandrīz nepazina’ un ‘pārsteidza’. Turklāt režisoram, šo ainu iekļaujot iestudējumā, ir iespējams izvēlēties, vai attēlot Vinstona domas par to, ko dara Džūlija, laikā kad viņš ir aizgriezies. Tāpat pastāv iespēja Džūlijas krāsošanās procesu attēlot vienlaicīgi ar Vinstona skatīšanos pa logu un veļasmazgātājas dziedāšanu, vai arī ainas izkārtot vienu aiz otras, Džūlijas darbību risinot *aiz skatuves*, šādi veidojot īstenu *pārsteiguma* elementu gan uz skatuves – Vinstonam, gan skatītājiem. Kā vēl viens situācijas attēlošanas variants ir veļas mazgātājas dziedājums fonā, bez pašas sievietes tēla parādīšanās uz skatuves, kas nozīmētu Brehta atsvešinājuma metodes izmantojumu. L. Groza-Ķiberes iestudējumā šī aina tika attēlota, Vinstona un Džūlijas tēliem esot uz skatuves, veļas mazgātājas dziesmai dzīvajā izpildījumā, skatot *aiz skatuves*.

Jāpiebilst, ka mūzika ir klātesoša visas distopijas garumā, kad kā sava veida interlūdijs – iestarpinājums parādās dziesmu četrinde. Līdz ar to, distopijā ir sastopama valodas zīmēs atspoguļota mūzika, kas iestudējumā iegūst savu *īsteno* formu – skaņu. Teātrī mūzika ir viens no izrādī veidojošiem elementiem, tāpat kā tas bija „1984” izrādē, kur mūzikai tika iedalīta centrālā vieta līdzās scenogrāfijai, gaismas režijai un horeogrāfijai¹¹⁴. Šādi, distopijas mūzikas vadmotīvs ir dziesmas „Citrons un apelsīns, zvana Svētais Klementīns, Atdod man trīs fartiņus, dundo Svētais Mārtins...”¹¹⁵, kā arī iepriekš pieminētās veļasmazgātājas dziedāšana, kuras dziesmas Vinstons dzird vairākkārtēji zem sava loga: „Bij tas tik nelaimīgs sapnis,

¹¹³ Orvels, Džordžs. 1984. Rīga: Zvaigzne ABC, 2004. 82. lpp.

¹¹⁴ plašāk par šiem izrādes elementiem tiks runāts maģistra darba otrajā nodaļā (*aut. piez.*).

¹¹⁵ Orvels, Džordžs. 1984. Rīga: Zvaigzne ABC, 2004. 56. lpp.

Gaistošs kā aprīļa diena (..)”, kā arī „Saka, laiks dziedinot vainas, Runā, ka aizmirst spēj prāts; (..)”¹¹⁶. Lasot distopiju, četrindes rada deklamatoriska žesta iespaidu, savukārt iestudējumā tās tiek *izdziedātas*. Līdz ar to, šādi parādās vairākas variācijas iespējas šos dzīemas iestarpinājumus uz skatuves attēlot kā rečitātīvu, dziedājumu vai arī četrindi deklamējot kā dzejoļa pantu. Distopijas noslēgumā *izskan* pavisam citāda rakstura dziesma, kas parādās kā rezumējums un gala vārds Vinstona un Džūlijas liktenīgai rīcībai: „Te ēnā zem kastaņas lapotnes, Tu pārdevi mani un tevi es...”¹¹⁷

Distopijas teatrālā potenciāla atklāšanā saskatīju paralēles ar Džona Ostina runas darbības teoriju, kurā tiek pievērsta uzmanība valodas un darbības attiecībām. Balstoties uz Ostina atziņām, valodā iespējams performatīvs izteikums. Tas nozīmē, ka runai atbilst darbība. Svarīgi piebilst, ka Ostins atstāj neatrisinātu jautājumu attiecībā uz performatīvā izteikuma radītās darbības īstenošanas vai neīstenošanas fakta pierādījumu, norādot par darbības *īstenošanas* (realizācijas) kritēriju noteikšanas grūtībām. Līdz ar to, pēc Ostina domām, apgalvojumi var turpināties kā darbība vai arī palikt neīstenoti; izrādīties patiesi vai nepatiesi – valodas kā darbības funkciju tas nemaina. Pieminēju Ostina runas darbības teoriju, lai norādītu uz Orvela distopijas valodu kā darbību *veicinošu*: varoņu runai seko darbība. Distopijas ietvaros, runa un līdz ar to arī tai sekojošā darbība, paliek valodas teksta zīmju ietvaros. Pēc manām domām, valodas performatīvā iezīme rada teatrālā potenciāla atbalsta punktu, kad tekstā sastopamais *runāšanas akts* var pārtapt skatuviskā darbībā, t.i. tikt atspoguļots uz skatuves. Tam par apstiprinājumu, es vēlos sniegt sekojošus piemērus: „(Vinstons): - Tas taču nebūs īsts cukurs? – viņš minēja. (Džūlija) - Īsts cukurs. Nevis saharīns, bet cukurs. Un te klaips maizes – īstas baltmaizes (..) Smarža jau pildīja istabu – silta, stipra smarža, kas likās nākam no agras bērniības, bet ko reizēm gadījās saost arī vēl tagad (..) - Kafija, - viņš čukstēja, - īsta kafija. (..) Vinstons bija nometis viņai līdzās. Viņš atplēsa paciņas stūri. – Īsta tēja. Nevis upeņu lapas (..)”¹¹⁸.

Šajā Vinstona un Džūlijas dialogā vairākas reizes tiek atkārtots vārds „īsts”, šādi konkrētai lietai piešķirot *īstuma* vērtību, kas norisinās caur tās smaržošanas un aplūkošanas darbību. Smaržai, liekas, tika piešķirta īpaša nozīme. Tā ne vien norāda uz varoņu apkārtnē esošo atmosfēru, bet arī liecina par varoņu maņu orgānus – darbību, t.i. par to, ka varoņi ir *sajutuši* istabā esošo kafijas smaržu. Noteikta smaržas

¹¹⁶ Orvels, Džordžs. 1984. Rīga: Zvaigzne ABC, 2004, 81. lpp.

¹¹⁷ Turpat, 161. lpp.

¹¹⁸ Turpat, 81. lpp.

kā jutekliskās darbības norise ir klātesoša arī citā distopijas fragmentā, kur Vinstonam „(..) nāsīs iesitās sintētiska vijolīšu smarža. Viņš atcerējās pustumsu pagrabstāva virtuvē un vecās sievietes bezzobu muti. Viņa bija lietojusi to pašu smaržu; (..) Smarža arī! – viņš noteica.”¹¹⁹ Šeit *saošana* izraisa īsu Vinstona atmiņas ainas uzplaiksnījumu – Džūlijas smaržas rada asociācijas ar pavisam citāda rakstura situāciju un ar to saistītām izjūtām. Ar izsaucienu „Smarža arī!” tiek uzsvērtā gaisā virmojošā smarža, šādi uzsverot ar to saistīto *ožas darbību*. Tāpat arī šeit Vinstona vārdi kalpo par *intenci* Džūlijas darbībai: „(..) Tu esi dumpiniece tikai leļpus jostasvietas, - viņš noteica. Tas viņai šķita ļoti asprātīgi, un viņa sajūsmā apķērās Vinstonam ap kaklu.”¹²⁰ Kā vēl viens piemērs Ostina aprakstītai runas vārdu teorijai varētu būt šis distopijas teksta citāts, kurā tiek aprakstīta vārdu pāreja darbos: „Pirmais solis bija slepena, neapzināta doma; nākamais – dienasgrāmatas rakstīšana. Viņš bija pārgājis no domām uz vārdiem un tagad – no vārdiem uz darbiem. Pēdējais solis būs kaut kas, ko viņš pieredzēs Mīlestības ministrijā.”¹²¹ Bez šaubām, šo fragmentu var skatīt kā kā Vinstona domu gājienu, šeit nesaskatot runas darbību. Es pievērsu uzmanību teikuma frāzei *no domām uz vārdiem*, kas liecina par viņa *runas pāreju darbībā*. Šajā fragmentā, darbība parādās vien kā nojausma – par tās patieso rezultātu lasītājs uzzinās distopijas noslēgumā. Turklāt, šī darbība norisinās valodas zīmju ietvaros, kamēr teātra uzvedumā *darbība*, kas iepriekš tika *izteikta* un *fiksēta* valodas zīmēs pārtop *reālā, acīmredzamā* darbībā. Kā nākamo piemēru distopijā esošai *runas darbībai* es vēlos norādīt uz kādas situācijas *sižetisko* aprakstu un tai sekojošo darbību. Saistībā ar šo piemēru, es vēlos arī pieminēt, manuprāt, savdabīgo teatrālo izpaušmi, kas norisinās starp O’Braienu un Vinstonu, kad rodas iespaids par režisora (O’Braiena) un aktiera (Vinstona) komunikāciju un tās rezultātā notikušo darbību. Iekšējās partijas istabā notiek slepena Vinstona un Džūlijas tikšanās ar O’Braienu, kuras beigās tiek pārrunāts veids, kādā Grāmata¹²² tiks iedota: O’Braiena kā režisors Vinstonam dot norādes par viņa lomas tēlojumu, t.i. tiek pārrunāta, savā ziņā *iestudēta* teatrāla darbība, kuras rezultātā tiks īstenota slepena vienošanās”: (*O’Braiens*): „(..) Nākamajā rītā jūs nāksiet uz darbu bez portfeļa. Tajā pašā dienā, jums pa ielu ejot, kāds uzsitīs jums uz pleca un teiks: „Vai neesat pazaudējis portfeli? Portfelī, ko jums iedos, būs Goldsteina grāmatas eksemplārs. Pēc divām nedēļām

¹¹⁹ Turpat, 82. lpp.

¹²⁰ Orvels, Džordžs. 1984. Rīga: Zvaigzne ABC, 2004, 89. lpp.

¹²¹ Turpat, 91. lpp.

¹²² *Emanuēls Goldsteins. Oligarhiskā kolektīvisma teorija un prakse (aut.piez.).*

jums tas jāatdot.”¹²³ Šim O’Braiena teiktajam sekoja konkrētas darbības īstenošanās – Grāmatas nodošanas akts: „(..) Mirkli kamēr norāva plakātus kāds cilvēks, kura seju viņš neredzēja, bija uzsisis viņam uz pleca un teicis: „Atvainojiet, vai jūs neesat pazaudējis portfeli?” Viņš (*Vinstons, aut. piez.*) izklaidīgi paņēma portfeli un neko neatbildēja (..)“¹²⁴ Pēc manām domām, šīs runas un darbības attiecības var tikt interpretētas kā *iestudējums*, sākot ar tā ideju kā *Grāmatas nemanāmas iedošanas plāns*, procesu kā *O’Braiena norādes par Grāmatas nodošanas kārtību* un visbeidzot ar paša *Grāmatas nodošanas iestudējuma* realizāciju, kas nozīmē konkrētas režijas rezultātā īstenotu teatrālu darbību.

Līdz ar šo piemēru es vienlaikus vēlos ieskicēt distopijā sastopamo *izlikšanās tēmu*. Distopijas varoņu *dzīvošana* notiek *kā uz skatuves*, kas izpaužas caur iestudētiem sasveicināšanās žestiem; uzvedību, kas mainās atbilstoši telpai un tās noteiktajām uzvedības normām. Šādi atklājas Vinstona iekšējais stīvums un nepārliecinātība darba vietā, kā tas parādās piemērā, kurā Vinstons *tiek konfrontēts* ar O’Braienu: „(..) Viņš (*Vinstons, aut. piez.*) gāja pa garo ministrijas gaiteni (..) ievēroja, ka viņam uz pēdām seko kāds augumā par viņu garāks vīrietis (..) Tas bija O’Braiens (..) Vinstona vienīgā doma šajā mirklī bija bēgt prom. Viņa sirds sāka dauzīties. Viņš nebūtu varējis ne vārda izteikt (..)“¹²⁵ Šeit vērojams kontrasts ar to valodisko un fizisko atbrīvotību, kas vērojama Vinstona uzvedībā Čeringtona slepenajā istabā – slepenajā tikšanās vietā ar Džūliju. Tāpat viens no spilgtākajiem *izlikšanās* tēliem ir O’ Braiens, kurš sevī iemieso pretēja rakstura tēlus: no vienas puses viņš ir iekšējās partijas biedrs, no otras – Brālības biedrs, bet, kā atklājas distopijas sižeta attīstības gaitā, *patiesībā* O’Braiens ir Lielā Brāļa un partijas piekritējs – aizstāvis, kurš *moderē* Vinstona nopratināšanu, kas iestudējumā „1984” tika attēlota kā *televīzijas šovs – viktorīna*: „(..) O’Braiens bija tas, kurš visu vadīja (..) kurš uzdeva jautājumus un ieteica atbildes. O’Braiens bija spīdzinātājs, aizstāvis, inkvizitors un draugs.”¹²⁶

Pēc manām domām, distopijas teatralitāte izpaužas Vinstona un Džūlijas attiecībās, viņu domāšanas un izturēšanās veidā. Interesanti ir tas, ka abu attiecības tiek veidotas ar žesta – zīmītes nodošanas aktu, kā rezultātā notiek savstarpējā sazināšanās. Šim procesam jābūt pārdomātam un uzmanīgi izpildītam. Un, lai spētu

¹²³ Orvels, Džordžs. *1984*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2004. 100. lpp.

¹²⁴ Turpat, 102. lpp.

¹²⁵ Turpat, 90. lpp.

¹²⁶ Turpat, 134. lpp.

zīmīti nodot tā, lai neviens cits to nepamanītu, ir nepieciešama *aktiera* meistarības veiklība: „(..) kamēr viņš (*Vinstons, aut. piez.*) bija meitenei palīdzējis piecelties, viņa kaut ko bija iespiedusi viņam rokā (..) Tā bija četrstūrī salocīta zīmīte.” Arī turpmāk Vinstons un Džūlija savas tikšanās reizes norunā slepeni, šādi radot savu, individuālo pasauli, kura pastāv ārpus Okeānijas likumiem. Līdzīgi kā O’Braiena gadījumā, Džūlijas tēlā ir saskatāmas vairākas savastarpēji atšķirīgu raksturu tēlu šķautnes. Runājot par viņas darbību Daiļliteratūras departamentā un Jaunatnes pretsekta līgas apvienībā, viņa rada priekšzīmīgas uzvedības iespaidu, kas neizriet no viņas iekšējās pārlicības, bet gan no spējas izlikties un darīt lietas, nedomājot par to īsteno jēgu. Šo iemeslu dēļ, Džūlija var tikt raksturota kā *aktrise*, kas tēlo savu lomu: „(..) viņa pati skaļi kliegusi, lai sodot ar nāvi cilvēkus, kuru vārdus dzirdējusi pirmo reizi un kuru noziegumiem ne mirkli nav ticējusi (..) publisko tiesāšanu laikā (..) līdz visiem saukusi: „Nāvi nodevējiem” (..) viņa vienmēr centusies pārspēt visus citus Goldsteina lamāšanā. Un tomēr viņai bija tikai neskaidrs priekšstats, kas Goldsteins tāds ir un ko viņa idejas īsti nozīmē(..)”¹²⁷. Šeit atklājas ne vien uz distopijas varoņiem attiecinātā *dobuldomas tēma*, bet arī iezīmējas teatralitāte, atsaucoties uz teātra pamatprincipu, kad viens izliekas par kādu citu. Es gribu arī norādīt uz Džūlijas līdzību ar zēna izskatu, kas parādās fragmentos: „(..) viņa bija kļuvusi ne tikvien skaistāka, bet, galvenais sievišķīgāka. Īsie mati un zēniskais virsvalks iespaidu tikai pastiprināja (..)”¹²⁸, un Vinstona un Džūlijas ainas turpinājumā: „Pēkšņi viņa pagriezās gultā uz sāniem, pārlicās pār malu, paķēra no grīda kurpi un zēna veiklībā iesvieda to kaktā (..)”¹²⁹ Šajos fragmentos Džūlijas tēls tiek salīdzināts ar zēniem raksturīgo ārējo izskatu un izturēšanos. Līdz ar to rodas kontrasts starp Džūlijas sievišķīgo kaislību un maigumu, un viņas puicisko raksturu. Šādi Džūlijas tēls iegūst neviennozīmību, kad tiek izārdīts viņas patiesais „es”, nepastāvot skaidram nodalījumam par viņas būtību kā *tēlojumu*, un viņas īstenās patības *esamību*. Jāpiebilst, ka abiem galveajiem distopijas personāžiem nav īstas pārlicības par to, ko viņi ikdienas darbā dara. Vienīgais iespējamais veids kā dzīvot, ir dzīvot melos, tēlojot un veidojot sevi kā aktierus. Līdz ar to ir nepieciešama nemitīga tēlošana. Paradoksālā kārtā, gan Vinstons, gan Džūlija, domā un plāno ko vienu, savas darbības sekas apzinoties, *gaida* pavisam citāda rakstura iznākumu. Tā notiek ar viņu nākotnes plāniem, kad abi

¹²⁷ Orvels, Džordžs. 1984. Rīga: Zvaigzne ABC, 2004, 87. lpp.

¹²⁸ Turpat, 82. lpp.

¹²⁹ Turpat, 83. lpp.

vēlas piedalīties savvērestībā, jau iepriekš paredzot savu bojāeju. Šādi rodas absurda situācija, kad nākotne redzēta nevis kā *cerības* un *izglābšanās* vieta, bet drīzāk kā *a priori* paredzēta vieta savai iznīcībai: „(..) Ja Jūs noķers, neviens jums nepalīdzēs (..) Jums jāpierod pie dzīves bez panākumiem un bez cerībām (..) Kādu laiku jūs darbosieties, tad jūs noķers, jūs atzīsieties un pēc tam mirsiet (..)”.¹³⁰ Līdzīgi kā režisors dot norādes pēc viņa rīcībā esošā skatuves teksta vai scenārija, tāpat arī O’Braiens izplāno Vinstona un Džūlijas nākotnes *perspektīvu*, kura ir degradējoša, kā to paredz paša distopijas žanra principa būtība: (*O’Braiens*): „Mēs esam mirušie. Mūsu vienīgā īstā dzīve ir nākotnē. Mēs tajā piedalīsimies kā pīšļu sauļas un kaulu paliekas (..)”.¹³¹ Šajā ziņā rodas absurda situācija, kad *dzīvie* cilvēki tiek apzīmēti kā *mirušie*. Domājot par nākotni, tās *attīstības gaita* tiek redzēta kā *lejupslīde*. Rezultātā nākotnes mērķis pēc būtības nepastāv, jo vēl pirms tā sasniegšanas, tiek pareģots traģisks dzīves iznākums.

Vēl viens nozīmīgs teatrālā potenciāla aspekts ir distopijā sastopamo divu realitāšu pretnostatījums, kad sapnis un atmiņas mijas ar realitāti, vienai darbībai pārejot cita rakstura darbībā, kā tas ir sekojošā piemērā: „(..) pagaidām viņš varēja lasīt Grāmatu. Viņš apsēdās apdilušajā atzveltnī un atsprādzēja portfeli (..) (Vinstons sāka lasīt) (..)”.¹³² Man likās svarīga tieši šī remarka – norāde uz *lasīšanas procesa* sākumu. Līdzīgi kā tas sastopams dramatiskos tekstos, arī šeit tika uzsvērtā varoņa darbība. Turklāt, līdz ar varoņa *koncentrēšanos* grāmatas saturā, parādās divu realitāšu skata punkts, kad vienlaicīgi ir iespējams vērot un/vai attēlot Vinstona lasīšanu vai arī Grāmatas saturu; vai abas vienlaikus: Grāmatā aprakstītās norises un Vinstona lasīšanas procesa darbību. Tādējādi distopijas teksts rada daudzdimensionālu telpas priekšstatu, kas ir raksturīgs teātra skatuves ‘četrus sienu principam’.

Tas bija noslēdzošais teatrālā potenciāla raksturojošs skatupunkts. Svarīgi piebilst, ka šeit parādīti tikai nedaudzi distopijas teatrālā potenciāla piemēri. Turklāt, jāņem vērā šo piemēru interpretatīvā īpašība. Tādējādi, lai izprastu teatrālā potenciāla un tā realizāciju iestudējumā, viens no priekšnoteikumiem ir distopijas izpratne. Šī izpratnes viens no faktoriem ir subjektīvā interpretācija. Līdz ar to, pastāv varbūtība šo piemērus vispārināt un attiecināt uz jebkādu cita tekstu vai nu tas būtu

¹³⁰ Orvels, Džordžs. 1984. Rīga: Zvaigzne ABC, 2004, 99. lpp.

¹³¹ Turpat, 99. lpp.

¹³² Turpat, 104. lpp.

dramatizējums, vai luga, vai kāds cits literārs darbs. Kā pretargumentu šādam iespējamajam izteikumam, es uzsveru, ka šīs aprakstītās teatrālā potenciāla iezīmes visspilgtāk atklājas distopijas kontekstā. Tas nozīmē, ka dotie piemēri kalpo tieši distopijā esošā teatrālā potenciāla atklāšanai.

3. IZRĀDES ANALĪZE

Nodaļas sākumu es aprakstīšu postdramatiskā teātra raksturīgās iezīmes aprakstu, jo uzskatu, ka izrāde „1984” atbilst postdramatiskā teātra veidošanas principiem. Šāds ievads ir nepieciešams, jo tādā tiek atspoguļotas arī izrādes „1984” raksturīgās iezīmes. Turpmākajās rindkopās sekos izrādes analīzē izmantotās metodes apraksts, savu metodes izvēli pamatojot un arī vērsot uzmanību uz analīzē sastopamo problemātiku. Nodaļas noslēgumā sekos „1984” izrādes analīze, balstoties uz iepriekš aprakstīto metodi.

3.1 Distopija „1984” kā postdramatiskā teātra izrāde

Manuprāt, izrāde „1984” tika veidota, balstoties uz postdramatiskā teātra¹³³ izrādes veidošanas principiem. Kā viena no postdramatisko teātri raksturojošām iezīmēm, ir tehnoloģiju izmantojums, kas teātra telpu padara daudzdimensiālu. Telpa postdramatiskā teātrī tiek veidota, izrādēs integrējot mēdijus. To izmantojums paver citu skatupunktu, kas ļauj nokļūt mākslinieciski pētāmās parādības iekšienā. Teātrī izmantojamās telpas „ekspansijas”¹³⁴ rezultātā telpas lielums var tikt variēts dažādos veidos. Tehnoloģiju izmantošanas pirmsākumi ir datējami ar 20. gadsimta sākumu, kad aizsākās avangarda kustība. Līdz ar dažādu tehnoloģiju eksperimentiem, notika izmaiņas telpas uztverē, vienlaikus palielinoties tās nozīmei iestudējuma koncepcijas veidošanā. Kā raksta teātra režisore un kritiķe Maija Veide, „Telpa tiek uztverta ne vairs kā ilustrācija, fons, bet gan kā līdzvērtīgs spēles partneris.”¹³⁵ Izrādes „1984” telpa ir daudzdimensionāla, jo tās scenogrāfijā izmantoti ekrāni, kuros notiekošā darbība tiešā veidā ietekmēja izrādes norisi. No ekrāniem runāja darbības personas, sniedzot norādes tiem, kas atradās uz skatuves. Jāsaka, ekrānu izmantojumu paredz pats distopijas sižets, kurā atspoguļota Okeānijas iedzīvotāju pastāvīga novērošana. Tas kļūst par iespējamu visapkārt novietoto teleekrānu dēļ, kas strādā nepārtrauktā

¹³³ Postdramatiskā teātra aizsākumi datējami, sākot ar 20. gs. 70. gadiem līdz mūsdienām. Veidojās kā opozīcija tradicionālajam dramatiskajam teātrim, kurā dramaturģiskā stāsta naratīvam prioritāte netiek piešķirta. (aut. piez.).

¹³⁴ Maija Veide to raksturo kā paplašinājumu (pozitīvā ekspansija) un sašaurinājumu (negatīvā ekspansija).

¹³⁵ Veide, Maija. *Tehnoloģiju izmantojums mūsdienu teātrī: telpas ekspansija*. No: *Postdramatiskais teātris: mīts vai realitāte*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2008. 123. lpp.

„on” režīmā. Izrādē ekrāniem tika piešķirtas daudzpusīgas funkcijas: nepārtrauktā novērojuma sajūtas radīšana, Okeānijas iedzīvotāju dzīves regulēšana (Naida minūtes, rīta vingrošana, paziņojumi par kara rezultātiem). Tāpat ekrānus izmanto, lai iebiedētu - viens no ekrāniem pārraida kāda domu noziedznieka nāves soda izpildi.

Tāpat teleekrāni kalpo kā arguments distopijas teatrālajam potenciālam. Šādi distopijā jau ir atrodama tāda postdramatiskajam teātrim raksturīga iezīme kā mediju izmantojums. Atklāts paliek jautājums, kā to realizēt uz skatuves, kas nozīmē režisora brīvu izvēli. L. Groza-Ķibere izvēlējās teleekrānus izmantot tiešā veidā, integrējot tos iestudējuma scenogrāfijā. Rezultātā izrādē „1984” vērojama dažādu teatrālo izteiksmes līdzekļu sapludināšana, kas uzlūkojama par vienu no postdramatiskā teātra principiem. Tas nozīmē, ka izrādē vienlīdz svarīgi ir teksts, mūzika, gaismas režija, scenogrāfija u.c. izrādes sastāvdaļas, kas tiek izmantotas izrādes koncepcijas realizēšanai. Šāda mākslu sintēze ir raksturīga arī „1984” izrādei, kuras esenci veido mūzika, horeogrāfija, video instalācijas u.c. elementi, radot 21. gadsimtam raksturīgā eklektiskuma iespaidu. Bez šaubām, režisora izvēlē paliek tas, vai kādai no iestudējuma sastāvdaļām piešķirt prioritāru nozīmi vai īpaši neizcelt nevienu, iestudējumu veidojot līdzīgu kolāžai. Šādi postdramatiskā teātrī zūd robežas starp iestudējumu veidojošiem elementiem un, rezultātā iestudējums tiek veidots kā vienots, nedalāms veselums. Šis iestudējuma veselums postdramatiskā teātra skatījumā tiek attēlots kā sociālā situācija¹³⁶, kā postdramatisko teātri ir raksturojis vācu teātra zinātnieks un kritiķis Hans Tīss Lēmans (*Hans Thies Lehmann, 1944*)¹³⁷.

Cita skatupunkta veidošanās vērojama, sākot ar 20. gadsimta 70. gadiem, kad notiek pārmaiņas drāmas un teātra attiecībās. Šajā laikā teksts zaudē savu centrālo lomu izrādes veidošanā, kas nozīmē, ka tekstam vairs netiek piešķirta prioritāte. Jāpiebilst, ka jau 20. gadsimta 20. gados Gordons Kreigs (*Gordon Craig, 1872-1966*)¹³⁸ tiecās pēc tā, lai teksts būtu tikai viens no savstarpēji līdzvērtīgiem izrādes elementiem, nevis galvenais atskaites punkts. Līdzīgās domās bija Kreiga

¹³⁶ Zeltiņa, Guna (sast.). *Postdramatiskais teātris: mīts vai realitāte*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2008, 15. lpp.

¹³⁷ Hans Tīss Lēmans ir termina ‘postdramatisks teātris’ autors (*aut. piez.*).

¹³⁸ Edvards Gordons Kreigs ir 20. gs. ievērojamais teātra režisors un teorētiķis. G. Kreigs 20. gs. modernisma un simbolisma virziena pārstāvis. 1905. gadā publicēja apcerējumu „Teātra māksla”. Kreigs pazīstams ar savu izstrādātu teātra modeli, kurā viņš noliedza teksta prioritāti, priekšplānā izvirzot telpas un laika attiecības, kustību, formu izmaiņas, gaismojumu. Tāpat aktieris tika nostādīts vienlīdzīgās pozīcijās līdz ar izrādes elementiem. (*aut. piez.*).

līdzgaitnieks, Ādolfs Āpija (*Adolph Appia, 1862-1928*)¹³⁹. Viņš uzsvēra krāsas, gaismas un mūzikas lomu. Pārmaiņu rezultātā, teksts stājas līdzvērtīgās attiecībās ar muzikālo un vizuālo izrādes slāni, proti, teksta nozīme atklājas tikai iestudējumā. Turklāt, tiek uzsvērtā nevis teksta naratīvā funkcija, bet gan pievērsta uzmanība tā skaniskai kvalitātei un iedarbībai uz cilvēka zemapziņu. Šādi vārds ir uztverams tikai kopā ar tā skanisko izpausmi, aktiera runas veidu un korelāciju ar publikas reakciju. Postdramatiskajā teātrī mākslinieciskais mērķis ir kontemplācija (refleksīva apcere).¹⁴⁰ Kā norāda teātra zinātniece Līga Ulberte, postdramatiskajā teātrī svarīgs ir vārda asociatīvais līmenis, tā kā runātais vārds nav orientēts uz apziņas līmeni. Tas nozīmē, ka postdramatiskajā un episkajā teātrī tiek uzsvērts komunikatīvais līmenis: „Teksts jāraida publikai.”¹⁴¹ Runājot par teksta lomu izrādē, gan distopijas, gan dramatisējuma tekstam bija svarīga loma izrādes koncepcijas veidošanas procesā un izrādes norises laikā. Tomēr tikai kopā ar pārējām izrādes sastāvdaļām, tika atklāta teksta būtība. Tas nozīmē, ka izrāde „1984” veidojās no visiem tradicionālajiem teātra izteiksmes līdzekļiem – aktiera ķermeņa, balss, telpas un laika, mūzikas, kas katrs ir pašvērtība pati par sevi, bet vienlaikus atrodas savstarpējās attiecībās un mijiedarbībā. Jāpiezīmē, ka „1984” izrādes naratīvs, *stāsta izstāstīšanas* funkcija netika akcentēta.

Runājot par postdramatiskā teātra telpu – tās tradicionālais izkārtojums tiek izjaukts, kas nozīmē, ka telpa spēj sevī ietvert simultānās darbības, kamēr skatītājs izvēlas, kur fokusēt savu uzmanību. Šādi arī „1984” skatuve tiek sadalīta vairākās „mazajās telpās”. Rezultātā telpa tiek paplašināta horizontāli un vertikāli, skatuvei pievienojot otro stāvu. Telpa iegūst vēl vienu dimensiju, kad caur ekrāniem tiek rādīta darbība, šādi radot vēl vienu - virtuālu telpu.

Postdramatiskajā teātrī notiek spēle ar reālo laiku – tas tiek palēnināts vai paātrināts. Tas nozīmē, ka skatītāja laika reālā uztvere tiek izmainīta un veidota atbilstoši iestudējuma koncepcijai. Izrādē „1984” laika sadalījumu veic mūzika; tās ritmiskā pulsācija rada ātrāka vai lēnāka laika ritējuma iespaidu. Līdz ar mūzikas skanējumu tiek organizēta arī telpa - atšķirīga mūzikas noskaņa rada telpiskuma un robežas sajūtu tur, kur vizuāli telpas nodalījumi neeksistē. Tādējādi kļūst iespējama

¹³⁹ Ādolfs Āpija uzskatīja, ka krāsu gaismai jābūt saskaņotai ar mūzikas melodiju un ritmu. Viņa izpratnē emocionāls noskaņojums tiek radīts caur telpu, kas balstās uz vienkāršu skatuves iekārtojumu – tas, kas telpai piešķir emocionālu pieskaņu ir krāsas, gaismas un mūzikas mijiedarbība. (*aut. piez.*)

¹⁴⁰ Ulberte, Līga. *Postdramatiskā un episkā teātra attiecības: Latvijas gadījums*. No: Zeltiņa, Guna (sast.). *Postdramatiskais teātris: mīts vai realitāte*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2008, 99. lpp.

¹⁴¹ Turpat.

spēles un realitātes konfrontācija. Uz skatuves attēlotā ilūzija bieži vien pārtop par realitātes atspulgu, rezultātā izpludinot robežu starp šķietamo un iztēloto.

Kā viens no līdzekļiem parādības un būtības neatbilstības un to savstarpējā kontrasta attēlojumu, postdramatiskā teātrī tiek izmantots *atsvešinājuma* jeb *distancēšanās efekts*. Tas ir vācu dramaturga, teātra teorētiķa un kritiķa Bertolta Brehta (*Bertolt Brecht, 1898 - 1956*) izstrādātais paņēmieni kopums, kas nepieļauj tiešu publikas identificēšanos ar izrādes varoni. Tādējādi norisinās spēle ar realitāti, kā rezultātā izrāde pārvēršas par daudznozīmīgu valodu sistēmu, ko katrs skatītājs iztulko savādāk. Atgriezoties pie L. Grozas-Ķīberes „1984”, šeit *atsvešinājums* izpaužas kā balss un darbības savstarpēji neatkarīga pastāvēšana kas, manuprāt, kalpo par norādi uz distopijas caurviju frāzi *Lielais Brālis tevi vēro* un *neviens tava doma nav tevis pašā*. Vinstons, rakstot dienasgrāmatu nenojauš, ka viņa domas ir citiem zināmas – un šis efekts tiek pastiprināts, tādējādi, ka Vinstons nerunā, bet gan *raksta* dienasgrāmatu. Tomēr viņa rakstītās *domas izskan zālē*, kurā visiem ir dzirdama Vinstona balss, kas ir atdalīta no skaņas avota, proti, ķermeņa. Līdz Vinstona dienasgrāmatas satura publisko pieejamību, rodas ‘sociālā situācija’, par ko runā H. T. Lēmans saistībā ar postdramatisko teāti.

3.2 Analīzes priekšnoteikumi

Maģistra darba rakstīšanas procesā, kad sāku meklēt un izzināt piemērotāko izrādes analīzes metodi, radās jautājums par uztveri, proti par uztveres darbības mehānismu. Tas tāpēc, ka sāku uzdot jautājumus par izrādes procesa vērtējuma specifiku, mēģinot saprast subjektīvo un objektīvo robežu. Lai veiktu pēc iespējas kvalitatīvāku izrādes analīzi, man bija svarīgi izpast analīzes saistību ar uztveri, šādi uzdodot jautājumu par analizētāja *spēju* pārkāpt subjektivitātes faktoru. Bet, balstoties uz teātra teorētiķes Ērikas Fišeres-Lihtes atziņām (*Erika Fischere-Lichte*), kuras metodi izmantoju, no analīzes subjektīvās dabas izvairīties nav iespējams. Šajā ziņā ir izstrādātas metodes, kuras pielietojot, ir iespējams tuvināties objektīvam izrādes raksturojumam. Jāpiebilst, ka pēc teātra teorētiķu rakstītā, tieši subjektivitāte ir tas faktors, kas izrādes analīzi padara par daudzpusīgu darbu, kurā atklājas gan izrādes struktūrelementi, gan paša analizētāja izrādes interpretācija.

Tā kā izrādes analīze balstās uz manu izrādes vērojumu, pirms analīzes sākšanas, es uzskatīju par nepieciešamu izprast *vērojuma* iedabu. Lai iegūtu

priekšstatu par estētiskā vērojuma kategorijām, izmantoju Imanuela Kanta (*Immanuel Kant, 1724 – 1804*) transcendentālās estētikas raksturojumu.¹⁴² Kā apgalvoja I. Kants, vērojums ir „(..) tieši tas veids, ar kuru izziņa attiecas pret priekšmetiem nepastarpināti un pēc kura kā līdzekļa tiecas jebkura domāšana.”¹⁴³ Vērojuma raksturojumu izvērsot, Kants norāda, ka „vērojums notiek tikai tiktāl, ciktāl priekšmets mums ir dots.”¹⁴⁴ Domājot par šo Kanta izteikumu, vēlos raksturot savu izrādes „1984” vērojumu. Izrādi *vērot* man bija iespējams 2015. gada 16. novembrī, kad notika Liepājas teātra viesizrāde Latvijas Nacionālajā teātrī. Otrreiz izrādi noskatīties nebija iespējas, kas nozīmē, ka man priekšmets, t.i. izrāde, *tika dota vienreiz*. Tas nozīmē, ka mana izrādes vērojuma atziņas balstās uz vienreiz redzēto, uztverto un dzirdēto. Tas, jāatzīst, radīja sarežģītumus atbilstošas analīzes metodes izvēlē. Tā kā es vēlējos veikt pēc iespējas pilnvērtīgāku analīzi, mēģināju atrast atbilstošu risinājumu, kas spētu kompensēt analīzes vājuma punktu – tikai vienreiz skatītu izrādi. Šādi es mēģināju iegūt pēc iespējas vairāk informācijas par izrādi, izmantojot sekundāros „1984” materiālus – kritiķu recenzijas un skatītāju atsauksmes, izrādes aprakstus, fotogrāfijas, video materiālus, intervijas.

Lai labāk un pilnvērtīgāk izprastu izrādes koncepciju, ieplānoju un īstenoju tikšanos ar izrādes režisoru Lauru Grozu-Ķiberi un izrādes mūzikas autoru Kārli Auzānu. Sarunājoties ar izrādes veidotājiem, atklājās daudz svarīgu faktu par izrādes tapšanas procesu. Rezultātā pietuvinājos izrādes idejas izpratnei. Jāpiebilst, ka tieši saruna ar režisoru un komponistu man palīdzēja labāk saprast izrādes *vērojuma* būtību, meklējot paralēles starp manu subjektīvo uztveri un to ideju, uz kuras balstījās izrādes veidošanas process. Bez šaubām, postdramatiskā teātrī izrādes naratīvs netiek uzspiests, ļaujot skatītājam pašam reflektēt par redzēto un veidot savu skatījumu uz skatuviskās darbības norisi. Atgriežoties pie izrādes vērojuma, jāatzīst, ka vairākkārtējs izrādes apmeklējums radītu lielākas iespējas visaptverošas analīzes izstrādei. Vācu teātra teorētiķe Ērika Fišere-Lihte raksta, ka vairākkārtējs izrādes apmeklējums nepārprotami kalpo kā efektīvākais līdzeklis izrādes pilnvērtīgai uztverei¹⁴⁵. Tomēr viņa piebilst, ka ne vienmēr šāda iespēja pastāv – uzvedumu redzēt vairākas reizes ir grūti realizējams uzdevums, īpaši, ja tas notiek kā viesizrāde vai arī

¹⁴² Balstās uz transcendentālās elementu mācību. (*aut. piez.*).

¹⁴³ Kants, Imanuels. *Tīrā prāta kritika*. Rīga: Zinātne, 2011. 61. lpp.

¹⁴⁴ Turpat.

¹⁴⁵ Fischer-Lihte, Erica. *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*. Stuttgart: UTB Franke, 2009, S. 76.

norisinās kāda festivāla ietvaros. Balstoties uz šo Fišeres-Lihtes norādi, es mēģināju atrast citu skatpunktu, kas radītu iespēju izveidot pilnvērtīgu izrādes analīzi. Līdz ar to, savu izrādes analīzi sāku ar distopiju un dramaturģiju (skatuves tekstu), tos skatot caur teatrālā potenciāla prizmu. Tas nozīmē, ka darba procesā mēģināju atšķētināt un izprast distopijas atspoguļojumu izrādes koncepcijā, mēģinot saskatīt teatrālā potenciāla priekšnoteikumus un tā izpausmes izrādē. Gala rezultātā sekoja izrādes analīze, kuras laikā izmantoju teātra teorētiskos metodes, balstoties uz manis pašas izrādes vērojumu, t.i. pēc izrādes veiktajām piezīmēm, kā arī pielietoju iepriekš minētos informatīvos resursus. Viens no svarīgākajiem izrādes analīzes avotiem bija teksts – Dž. Orvela distopija un D. Makmillana, R. Aika dramaturģija. Saistībā ar distopijas un dramaturģijas savstarpējo saikni, dažbrīd norādīju uz to kopīgām un atšķirīgām iezīmēm, tomēr speciāli distopiju no dramaturģijas nenodalot. Šādi teksti tika skatīti kā vienots veselums, uz kura pamata tika veidota izrādes koncepcija. Jāpiebilst, ka šajā ziņā prioritāte tika dota distopijai kā izrādes idejiskā pamata veidotājam, savukārt dramaturģijā režisore ieviesa nelielus labojumus. Rezultātā tapa skatuves teksts, kas kalpoja par izrādes koncepcijas pamatu.

3.3 Izrādes analīzes veidošanas princips. Analīzes metodes

Izrādes „1984” analīzes metode balstās uz izrādes sagatavošanas un īstenošanas procesa izziņu. Analīzes procesā viens no centrālajiem jautājumiem bija izrādes un teksta savstarpējā saistība, un tās atspoguļojums teātra valodas zīmēs. Analīzē izrādi definēju kā pabeigtu teatrālu notikumu. Tas nozīmē, ka redzētā izrāde nav vairs atsaukama. Šādi rodas vienreizējs teātra uzvedums, kas norisinājās izrādes formātā konkrētā laikā un telpā – 2015. gada 16. novembrī Latvijas Nacionālajā teātrī.

3.4 Teātra izrādes analīzes problemātika

Teātra izrādes analīze ir atkarīga no kritērijiem, kas ietekmē analīzes procesu un analīzes metodes izvēli. Savā analīzē izmantoju teātra teorētiskos E. Fišeres-Lihtes piedāvāto izrādes analīzes shēmu. Viņa uzsver, ka jebkura analīze ir process, kas ir atkarīgs no analizētāja subjektīvās pieredzes. Ir jāņem vērā, ka „estētiskā”¹⁴⁶ uztvere ir

¹⁴⁶ Estētika: sengrieķu *aisthētikos* ‘tāds, kas sajūt, jūt’. Filozofiska zinātne, kas pētī mākslas attieksmi pret īstenību, mākslas attīstības likumus, tās saturu un formu, mākslas sociālās funkcijas u.c.

krietni daudzveidīgāka un iekļaujas daudz sarežģītākās sakārtās nekā sadzīves jutekliskā uztvere”¹⁴⁷. Šajā ziņā rodas jautājums, kā nodalīt sadzīves juteklisko uztveri, to pārvēršot daudzpusīgā vērojumā. Apzīmējot teātra izrādes analīzi kā estētisku spriedumu, vēlos pieminēt I. Kanta izteikumu *Spiestspējas kritikā*: „(..) svarīgs ir nevis pats objekts, bet gan tīrs objekta vērojums”. Bet ko nozīmē objekts un tā tīrais vērojums, un kur rodas robeža starp šiem abiem vērojuma priekšmetu veidiem. Šie bija vieni no būtiskākajiem jautājumiem, kurus vēlējos atrisināt izrādes „1984” analīzes procesā.

Analīzes procesa svarīgs priekšnoteikums bija pēc iespējas tuvināties izrādes objektīvam vērtējumam. Tomēr jāņem vērā katra konkrētā analizētāja individuālās uztveres specifika, kas būtiski ietekmē analīzes raksturu, tās attīstības gaitu un gala secinājums. Tālab katram Fišeres-Lihtes metodes aspektam pievienoju savus komentārus attiecībā uz L. Grozas-Ķiberes izrādi. Līdz ar to, „1984” analīze balstās uz Fišeres-Lihtes analīzes aspektiem apvienojumā ar manis pašas veikto izrādes „1984” analīzi.

3.5 E. Fišeres-Lihtes teātra iestudējuma analīzes aspekti

1. Uztvere:

Izrādes analīze balstās uz iestudējuma analizētāja subjektīvo uztveri. Fišere-Lihte apgalvo, ka izrādes norises laikā visi iegūtie iespaidi ir būtiski, jo neviena no iestudējuma uztveres šķautnēm nav „nenozīmīga”¹⁴⁸. Vienalga, vai tās būtu skatuviskās norises, skatītāju uzvedība, vai paša fizioloģiskais, emocionālais, enerģētiskais un motoriskais stāvokli, un tā pārmaiņas (..)¹⁴⁹ Tomēr, kā norāda Fišere-Lihte, uztvere nevar būt visaptveroša, cilvēka uztveres specifika balstās uz selekciju, proti, “mēs uztveram tieši to, kas mums kaut kāda ziņā šķiet būtisks”¹⁵⁰. Rezultātā analīzē var tikt izmantots tikai tas, kas analizētājam izrādes laikā šķita būtisks, un kas visvairāk piesaistīja uzmanību. Šādi izskaidrojamas cilvēka uztveres īpatnības, kad lielākā uzmanība tiek pievērsta tām lietām, kas piesaista visvairāk.

No: *letonika.lv* Pieejams: <http://letonika.lv/groups/default.aspx?r=1107&q=est%C4%93tika&id=996018&&g=1> [skatīts: 2016, 4. jūnijs].

¹⁴⁷ Kasīrs, Ernsts. *Apcerējums par cilvēku*. Rīga: Intelekts, 1997. 140. lpp.

¹⁴⁸ Vācu ‘bedeutungslos’ (aut. piez.).

¹⁴⁹ Fisher-Lichte, Erika. *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*. Stuttgart: UTB Franke, 2009, S. 73.

¹⁵⁰ Ibid.

Analīzes subjektivitāte rodas, tāpēc, ka analizētājs pats ir iesaistīts analīzes procesā, šādi subjektivitāte ir ikvienas analīzes pamatnosacījums. Runājot par cilvēka un mākslas priekšmeta vērojumu, E. Kasīrers raksta: “Uztveres psiholoģija māca, ka telpas trešo dimensiju nevarētu uztvert bez divām acīm – bez binokulārās redzes. Šādā nozīmē cilvēka pieredzes dziļums ir atkarīgs no viņa spējas variēt savus redzējumus, mainīt priekšstatus par realitāti.”¹⁵¹

Domājot par Fišeres-Lihtes izrādes analīzes raksturoto subjektīvo ievirzi, jāsaaka, „1984” izrādes norises uztvere lielā mērā saistījās ar manu personīgas dabas pieredzi. Tas silgti izpaudās viktorīnas ainā, kas izraisīja manī dažādas atmiņas. Rezultātā šai skatuviskā darbības norisei piešķīru lielāku vērtību. Jāsaka, izrādes vērojuma laikā, par iepriekš aprakstītām uztveres saistībām nebiju iedomājusies, līdz ar to vērojums bija nepastarpināts. Tāpat pirms izrādes nebiju pārlasījusi Orvela darbu – viss, kas man bija pirms izrādes - izrādes programma. Līdz ar to, domāju, uztverei nebija nekādu priekšnoteikumu. Rezultātā tika sasniegts brīvs, nepiespiests vērojums, kura rezultātā izrādē attēlotās darbības, teatrālās valodas zīmes savienojās ar manu personīgo pieredzi. Šādi izrādes uzskicēju ieguva *nozīmi*, kas balstījās uz manām subjektīvi veidotajām asociācijām Jāpiebilst, pirms izrādes izveidoju izrādes protokola ‘vadlīnijas’. Balstoties uz tām, pēc izrādes izveidoju piezīmes – izrādes protokolu. Tādējādi izrāde tika pārnesta teksta formā, kas kalpoja par atbalsta punktu Fišeres-Lihtes nākamajam analīzes aspektam.

2. Atcerēšanās¹⁵²

Runājot par atcerēšanās faktora ietekmi izrādes analīzē, Ē. Fišere-Lihte norāda, ka būtisku lomu analīzē ieņem izrādes vairākkārtējs apmeklējums, kā rezultātā ir iespējams novērst tās nepilnības, kas saistītas ar cilvēka uztveres un atmiņas specifiskām iezīmēm. Jau iepriekš tika apspriesta cilvēka uztveres subjektīvā daba, kas vērojumu ļauj traktēt kā variējamu lielumu, kas saistīts ar un ir atkarīgs no vērotāja individuālām interesēm. Runājot par cilvēka atmiņu, kas nenoliedzami ieņem būtisku vietu izrādes analīzē, to ir iespējams sadalīt epizodiskā un semantiskā. Fišere-Lihte epizodisko atmiņu apraksta kā tādu, kas ļauj atcerēties skatuves detaļas, aktiera izvietojumu un kustību telpā, mūzikas melodiju un ritmu, īpašo gaismojuma veidu. Tāpat epizodiskā atmiņā *saglabājas* detaļas, kas saistītas ar izmaiņām mūzikas

¹⁵¹Kasīrers, Ernsts. *Apcerējums par cilvēku*. Rīga: Jumava, 1997, 161. lpp.

¹⁵²Vācu vārds ‘*Erinnerung*’ latviešu valodā tiek tulkots kā atcere; atminēšanās, atcerēšanās; atgādinājums. Maģistra darba ietvaros, šo analīzes aspektu latviešu valodā es izvēlējos apzīmēt kā *atcerēšanās*. (aut. piez.).

melodijā un tās ritmā, pārmaiņas aktieru kustību veidā un trajektorijā. Epizodiskā atmiņa liek atcerēties smaržu un ar to saistīto sajūtu. Turklāt, epizodiskā atmiņa ir tā, kas piefiksē arī skatītājam apkārt esošās lietas un ar tām saistītās parādības. Tas nozīmē spēju uztvert ārpus skatuviskās darbības, piemēram, sajūst blakussēdētāja (-as) reakciju uz izrādi. Vai arī ievērot un atcerēties to, kas notiek skatītāju zālē, respektīvi, ievērot izrādes atstāto iespaidu uz pārējiem izrādes apmeklētājiem. Rezumējot, epizodiskā atmiņa ir tā, kas padara iespējamu visdažādāko iestudējuma sastāvdaļu atcerēšanos.

Savukārt semantiskā atmiņa fiksē iestudējuma norisi, piešķirot tai nozīmi. Šādi semantiskā atmiņa pievērš uzmanību izrādes valodai, un padara iespējamu atcerēties paša (izrādes analizētāja) domas, kas bija parādījušās izrādes laikā. No tā izriet, ka iestudējuma zīmju un simbolu *izpratne* tiek fiksēta ar semantiskās atmiņas starpniecību. Fišere-Lihte iezīmē abu atmiņu veidu mijiedarbību, kad atmiņā palikušie fragmentāri iespaidi iegūst vispārēju kontekstu, un otrādi – no vispārējā priekšstata tiek atlasītas un izceltas izrādes detaļas un izrādes norises atsevišķie elementi. Tomēr, kā uzsver Fišere-Lihte, atmiņa ir nestabils kritērijs. Atkarībā no situācijas un konteksta, pagātnei ir iespējams konstruēt no jauna, kas nozīmē, ka atmiņa nedarbojas kā uzticams pagātnes atpoguļotājs, turklāt bieži notiek tā, ka atmiņa liedz atcerēties konkrētas lietas un situāciju norisi. Tas nozīmē, ka šie ir „faktori, kas tāpat kā uztveres subjektivitāte būtiski ietekmē analīzes procesu”.¹⁵³ Par uztveres subjektīvo dabu runā arī E. Kasīrers: “Estētisks pārdzīvojums – kontemplācija – ir apziņas stāvoklis, kas atšķiras gan no vēsiem teorētiskiem spriedumiem, gan nosvērtiem morāliem spriedumiem. Tas ir vitālu kaisles enerģiju pārpilns, bet pārvērš gan kaislību dabu, gan nozīmi.”¹⁵⁴ Kopīgās iestudējuma koncepcijas izpratnē šajā analīzes aspektā būtiska ir enerģētiskā lauka uztvere, kas, pēc teātra teorētiķes vārdiem, izrādes laikā veidojas starp skatītāju un aktieri.

Runājot par „1984”, šeit nozīmīgu atcerēšanās pamatu veido manis pašas izdarītās piezīmes. Tāpat saruna ar režisori man palīdzēja atsaukt atmiņā dažādu izrādes laikā izmantoto elementu izpausmi, to mijiedarbību ar citiem izrādes priekšmetiem un to iederēšanos kopējā izrādes kontekstā. Tādejādi analīzē izmantoju gan savus pierakstus, gan pieejamos materiālus par „1984”. Šo iemeslu dēļ

¹⁵³ Fischer-Lichte, Erica. *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*. Stuttgart: UTB Franke, 2009, S. 74. (aut.tulk.).

¹⁵⁴ Kasīrers, Ernsts. *Apcerējums par cilvēku*. Rīga: Intelekts, 1997. 142. lpp.

‘atcerēšanās’ aspekta trūkumi tika kompensēti, vēl jo vairāk – izmantojot dažāda veida materiālus, izveidoju daudzpusīgu priekšstatu par izrādi.

3. Piezīmes

Pēc Fišeres-Lihtes metodes viens no izrādes analīzes aspektiem ir pieraksti. Tas nozīmē izrādes laikā un/vai arī pēc tās veidot pierakstus par redzēto, dzirdēto un sajusto. Pēc teātra zinātnieces domām, pieraksti ļauj salīdzināt vienas un tās pašas izrādes norisi dažādos laikos – rezultātā veidojas materiāls par novērotajām pārmaiņām. Ne mazāk svarīgi ir tas, ka pieraksti var tikt veidoti sistemātiski, vadoties pēc noteiktas *protokola* struktūras, vai arī brīvā formā, kad tiek pierakstīti visi iegūtie iespaidi. Gadījumā, ja notiek iestudējuma vairākkārtējs apmeklējums, pierakstu veikšana var palīdzēt novērst atmiņas nepilnību, kas saistīta ar analizētāja¹⁵⁵ nespēju veidot *drošticamu* iespaidu par iestudējumu. Šī pierakstu metode, kā raksta Fišere-Lihte, tomēr nebūtu ieteicama iestudējuma pirmā apmeklējuma laikā, jo uztvere var mainīties – atkarībā no tā, vai tiek vērots vai vienlaicīgi veikti pieraksti, tāpēc ka, „(..) ne viss, kas tiek uztverts, vienlaicīgi var tikt pierakstīts.”¹⁵⁶ Veidojot sasaisti ar iepriekš aprakstīto analīzes metodi, es vēlos norādīt, ka „1984” iestudējuma pierakstus veidoju pēc izrādes norises, nevis tās laikā. Tādējādi varēju piefiksēt tikai tos iespaidus, kas balstījās uz atmiņu. Balstoties uz iepriekš sarakstītām vadlīnijām, iespaidus par izrādi pierakstīju brīvā formā, šādi mēģinot atbildēt uz jautājumiem, kas tika uzdoti pirms izrādes noskatīšanās. Svarīgi pieminēt pieraksta specifisko dabu, kas saistās ar teātra valodas zīmju pārneš valodas zīmēs. Fišere-Lihte uzsver sarežģījumus, kas rodas, mēģinot valodas sistēmā ietvert atmiņas fiksēto iespaidu, attēlu un kustību, skaņu un gaismas aprakstu. Tas tāpēc, ka valodas zīmes veido noslieci uz abstrakciju, pat ja tās attiecas uz konkrētām lietām kā personīgais ķermenis, trokšņi (skaņas), smaržas, gaisma.¹⁵⁷ Turklāt, uztverto fenomenu būtība tiek zaudēta caur atbilstoša jēdziena meklējumiem, kuros būtu iespējams ietvert iepriekš minētos iespaidus. Šajā ziņā vienas no lielākām grūtībām var sagādāt epizodiskās

¹⁵⁵ Šeit un turpmāk tiks lietots vārds ‘analizētājs’, domāts izrādes skatītājs, kas veic izrādes analīzi. (*aut. piez.*).

¹⁵⁶ Fischer-Lichte, Erica. *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*. Stuttgart: UTB Franke, 2009. S. 76. (*aut. tulk.*).

¹⁵⁷ *Ibid.*, S. 79.

atmiņas *pārnese* valodas zīmēs, turpretim semantiskās atmiņa ir „*per se* valodiski strukturēta, līdz ar to ir izsakāma arī valodā.”¹⁵⁸

Uzskatu, ka jebkuru lietu un parādību var izteikt valodas zīmēs, neatkarīgi no to rakstura un/vai atmiņas veida, caur kuru konkrētā lieta vai parādība ir tikusi *saglabāta*. Tomēr ir jāpiekrīt Fišeres-Lihtes pieminētajam būtiskajam aspektam, kas jāņem vērā – valodas zīmju robežas *deformē*, t.i. *pārveido* tās iestudējumā lietotās zīmes un simbolus, iegūtās sajūtas, iespaidus utml., kas *interpretāciju* ieguva jau izrādes laikā. Līdz ar to rodas problemātika, kas saistīta ar iestudējuma analīzi, jo valodai piemīt sava materialitāte, un, kā ikvienai zīmju sistēmai, savī noteikumi. Fišere-Lichte ir norādījusi uz kādu paradoksālu situāciju, - ikviens apraksts, tāpat kā ikviena interpretācija paredz teksta konstruēšanu, kas balstās uz saviem likumiem un tapšanas procesā iegūst suverenitāti. Šī procesa gaitā, atspoguļojot iestudējumu valodas zīmēs, notiek sava veida mēģinājums vēlreiz tuvināties izrādes norisei. Vienlaikus caur izrādes *fiksēšanu* valodas zīmēs, notiek attālināšanās no atskaites punkta – atmiņām par iestudējuma laikā uztverto. *Iestudējums tiek ietverts* jaunā zīmju sistēmā, kurā ir spēkā citi noteikumi. Tādējādi jāņem vērā būtisks aspekts, kas ir saistīts ar iestudējuma analīzi, kas notiek valodas sistēmas noteikto likumu ietvaros. Šādi valodas zīmēs ietverts iestudējums iegūst jaunu dinamiku un izteiksmes veidu, kas rada jaunu formu. Teātra valodas zīmes tiek pārnestas citā zīmju sistēmā – tekstā ietvertā valodā. Šajā ziņā jāņem vērā tas, ka izrāde norisinājās konkrētā laikā un telpā. Esot atspoguļotai jaunā formā – tekstā, mainās arī tās sākotnējais laiks un telpa – rezultātā rodas jauna telpas un laika izjūta, līdz ar to arī citādāks uztveres konteksts. Šī iemesla dēļ, savu izrādes protokolu (pierakstus) izmantoju kā *vienu no* analīzē izmantojamiem avotiem. Pēc manām domām, izrādes pieraksti var kalpot kā svarīgs atspēriena punkts analīzes procesā. Bet šeit ir vēl nepieciešami citi izrādes analīzes avoti, kas savienojumā ar pierakstiem veido vērtīgu pamatu izrādes analīzei. Lai pārvarētu izrādes pierakstu empīrisko dabu, savus iespaidus salīdzināju ar teātra kritiķu atziņām, un meklēju saikni starp teātra teoriju un izrādes „1984” veidošanas principiem.

¹⁵⁸ Fischer-Lichte, Erica. *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*. Stuttgart: UTB Franke, 2009. S. 80.

4. Video ieraksts

Liepājas teātris izrādes „1984” video ieraksts uz doto brīdi nav pieejams. Tomēr viens no pieejamiem „1984” video materiāliem, pēc manām domām, ir Liepājas teātra mājaslapā skatāmie „TV Kurzeme” veidotie video ieraksti, kuros par izrādi tiek stāstīts. Šajos video ierakstos ievēroju kādu paralēli ar izrādi –abi video sižeti tiek automātiski palaisti vienā laikā¹⁵⁹. Tas nozīmē, ka mājaslapas apmeklētājam tiek dota izvēle, kuram no viedokļiem pievienoties, t.i. kuru video ierakstu turpināt skatīties, bet kuru izslēgt. Vai arī turpināt skatīties abus – šajā gadījumā veidojas burtiska dubultdomas izpausme. Tādā veidā, ar šo abu video vienlaicīgu demonstrāciju, tiek norādīts uz izrādes tematiku. Būtiski ir tas, ka video sižeti sāk atskaņoties neatkarīgi no mājaslapas apmeklētāja gribas. Rezultātā viņš ir spiests klausīties video stāstus sinhroni. Šādi veidojas arī atsauce uz cilvēka nepārtraukto konfrontāciju ar lielu informācijas apjomu, kurā viņam ir nepārtraukti jāizdara izvēle un jāspēj nodalīt patiesība no meliem.

5. Jautājumi

Balstoties uz Fišeres-Lihtes metodi, jebkura analīze balstās uz jautājumiem. Tas nozīmē, ka izziņai un ar to saistītajiem jautājumiem var būt dažāds raksturs. Iestudējuma analīzes jautājumi var būt visaptveroši vai arī skart tikai noteiktas iestudējuma sfēras. Šādi var tikt analizēta iestudējuma mākslinieciskā uzbūve un izmantotie mākslinieciskie izteiksmes līdzekļi, kā arī to ietekmes raksturs uz skatītājiem. Tāpat ir iespējams šos izpētes elementus attiecināt uz specifiskiem politiskiem, ideoloģiskiem, zinātniskiem, psiholoģiskiem vai estētiskiem u.c. konceptiem. Fišere-Lihte paskaidro, ka ir iespējams arī noteikt konkrētu analīzes atskaites punktu, izrādi analizējot kāda konteksta ietvaros – sociālā, kultūras, nacionālā utml. Atbilstoši jautājumu specifikai tiek izvēlēta un pielietota metode, ar kuras palīdzību tiek meklētas atbildes uz izvirzītajiem jautājumiem. Kā uzsver teātra teorētiķe Fišere-Lihte, nav svarīgi, vai izrādes analīzes jautājumi rodas izrādes laikā vai pēc tās – analīzes metode joprojām balstīsies uz šiem izvirzītajiem jautājumiem.

Lai veiktu izrādes analīzi, svarīgi ir noteikt analīzes mērķi. Pirmkārt, analīzes mērķis ir atrast atbildes uz konkrētiem jautājumiem, kas izriet no izrādes. Otrkārt,

¹⁵⁹ Liekas, līdz ar šo video sinhrono performanci Liepājas teātra mājaslapā sākas pati izrāde, digitālo mēdiju pastarpinātā veidā. (*aut. piez.*).

norādīt uz problēmām, kuras iestudējums *risina, aktualizē* vai kādā citā veidā *izpauž*. Treškārt, norādīt uz kontekstu, kurā parādās kāda problēma vai skata punkts.

Saistībā ar „1984” izrādes analīzi – jautājumus izveidoju pēc izrādes apmeklējuma. Turklāt, maģistra darba rakstīšanas procesā atklājās iepriekš neplānotas analīzes šķautnes, kad par prioritāti kļuva nevis pati iestudējuma analīze (kā tas sākotnēji tika plānots), bet gan Orvela distopijas teatrālā potenciāla raksturojums.

6. Metode

6.1 Fenomenoloģiskais skatījums

Fišeres-Lihtes analīzē parādās priekšnosacījumi izrādes zīmju interpretācijai, gadījumā, ja ir izvēlēts izrādes analīzi veikt kā *zīmes un tās radītās nozīmes atkodēšanas procesu*, kas nozīmē izrādi skatīt kā zīmju nozīmes veidojošu procesu. Pirmkārt, izrāde ir ciešā saistībā ar fizioloģiskiem, emocionāliem un enerģētiskiem iespaidiem, kas rodas no izrādē izmantoto elementu virknējuma, respektīvi, no izrādē iegūtās pieredzes. Otrkārt, uztvere veidojas, svārstoties starp fenomenālo lietu un ķermeni. Tas nozīmē, ka uztvere veidojas no priekšmeta vai ķermeņa kā fenomena, t.i. tā skatuviskā izteiksmes un semiotiskā atspoguļojuma veida. Rezultātā vērojama sava veida sintēze, kas rodas starp dramatisko tēlu un tā radīto nozīmi, starp lietu pašu par sevi un tās nozīmi. Izrādi analizējot kā zīmju sistēmu, būtiska ir analizētāja un aktiera fizioloģiskā un psiholoģiskā uztvere un to savstarpējās mijiedarbības¹⁶⁰. Tas nozīmē, ka svarīgs aspekts ir veids, kādā analizētājs aktieri uztver. Izrādes kā zīmju sistēmas analīze arīdzan pievēršas lietu fenomenālās¹⁶¹ esamības skatījumam, zīmes pārvēršot nozīmēs.

Rezultātā *zīmju tulkošanas* procesā balstītā izrādes analīze pievēršas uztverei, kas veidojas semiotiskā un fenomenoloģiskā skatījumā. Proti, lieta vai ķermenis tiek analizēti divējādi, kad būtiskas ir zīmes un nozīmes, kuras veido izrādes tēli un priekšmeti. No vienas puses, izrādes darbības personu var analizēt tās psiholoģiskā un fizioloģiskā skatījumā, no otras puses – kā skatuves tēlu, kurš ir aktiera iemiesots. Šādi parādās atšķirīga rakstura skatījums, pirmajā gadījumā darbības personāžs atklājas izrādes koncepcijas kontekstā, otrajā gadījumā, uzmanību pievēršot aktiera

¹⁶⁰ Darbā „Ievads teātra zinātnē”, oriģinālā *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Fišere-Lihte aktiera un publikas savstarpējo saistību apzīmē kā *enerģētiskais lauks*. (aut. piez.).

¹⁶¹ Fenomenoloģija (vācu ‘Phänomenologie’): sengrieķu phainomenon ‘tas, kas rādās, parādās’. *Filoz Mācība* par apziņā tveramām parādībām. [www.letonika.lv](http://letonika.lv) Pieejams: <http://letonika.lv/groups/default.aspx?r=1&q=fenomenolo% C4% A3IJA&id=939201&&q=1/> [skatīts: 2016, 14. apr.].

personības klātbūtnei darbības personas būtības (at)tēlojumā. Turklāt, jāņem vērā zīmju nepastāvība un mainīgums, kad viena un tā pati zīme iegūst citu nozīmi, esot *iekļautai* citā kontekstā. Tādējādi notiek zīmju interpretācija, kas rodas starp aktieri un viņa attēloto darbības personu. Tāpat arī skatuviskais priekšmets var tikt dažādi *novērtēts*, gan kā lieta pati par sevi, gan saistībā ar citām lietām un ķermeņiem.

Savā analizē esmu izmantojusi šīs vadlīnijas, jo par vienu no izrādes „1984” analīzes mērķiem tika izvirzīta izrādes koncepcijas izpratne. Līdz ar to, bija nepieciešami izprast zīmju un nozīmju veidošanas principu, aktiera un skatītāja mijiedarbību. Runājot par izrādes aktiera – skatītāja attiecību raksturu, vēlos pieminēt Fišeres-Lihtes lietoto apzīmējumu *enerģētiskais lauks*. Tas veidojas starp skatītāju un telpu, skatītāju un aktieriem, tāpat arī pretējā virzienā, un tiek raksturots kā īpašs uztveres veids, kas rodas, skatītājam – telpai – aktierim nonākot savstarpējā *konfrontācijā*. Svarīgi piebilst, ka enerģētiskais lauks ir mainīgs un nepastāvīgs, kas ir izskaidrojams ar izrādes norisi laikā un telpā, kad vienas izrādes ietvaros notiek izmaiņas gan aktieru, gan skatītāju emocionāli fizioloģiskajā stāvoklī. Tāpat enerģētiskais lauks veidojas no jauna līdz ar katru nākamo izrādi, kad notiek izmaiņas gan publikas sastāvā, gan (iespējams) arī aktieru sastāvā.

Fišeres-Lihtes sniegtās norādes, man palīdzēja veidot „1984” analīzi, izmantojot fenomenoloģisko skatupunktu. Tas nozīmē, ka uzmanība tika vērsta uz izrādes komponentu savstarpējo saspēli: aktieru, telpas, gaismas un skaņas izpausmēm, skatot to funkcijas visas izrādes kontekstā gan kā neatkarīgi pastāvošus elementus, gan kā vienotu, izrādes koncepciju veidojošus elementus.

6.2 Semiotiskais skatījums

Semiotiskā analizē izrādes tiek skatīta kā zīmju sistēma. Uztvertais iegūst zīmju un nozīmju konotāciju. Zīmes var iedalīt, izmantojot šādas kategorijas: trokšņi, mūzika; lingvistiskās zīmes, paralingvistiskās zīmes; mīmika, žesti; proksēmiskās zīmes; maska, figūra, kostīms, telpas koncepcija, dekorācijas, rekvizīti, apgaismojums. Fišere-Lihte zīmēm piedēvē noteiktas iedarbības un sasaistes funkcijas, tās sadalot akustiskās un vizuālās, īslaicīgās (pārejošās) un ilglaicīgās zīmēs, kā arī zīmēs, kas darbojas saistībā ar telpu un aktieriem. Es izvēlējos izmantot atsevišķas šo zīmju kategorijas, lai īstenotu „1984” izrādes analīzi. Svarīgi, ka šīs zīmes ir iespējamās dažādās variācijās, kombinācijās un kontekstā, kā rezultātā ir iespējamās neskaitāmas nozīmes. Tā rodas viens no teātra spēles noteikumiem –

daudznozīmība, kas izpaužas zīmju dažādās savstarpējās kombinācijās un mijiedarbībā. Daudznozīmība rodas arī teātra telpas specifiskā, kas lietām piešķir jaunu nozīmi. Šādi sadzīves, ikdienas vides priekšmeti, esot sasaistītiem ar teātra telpu, veido lūzumpunktu starp realitāti un iztēli. Tas tāpēc, ka priekšmetu būtība tiek izārdīta – teātra izrādes kontekstā tie iegūst jaunu nozīmi – kļūst par rekvizītiem, uzvelkot *citū nozīmes tērpu*. Rezultātā rodas dažādas izrādes interpretācijas iespējas. Kā viens no iemesliem ir dažāda veida nozīmes radīšanas potenciāls, kas izriet no analizētāja subjektīvās uztveres.

Līdz ar to ir iespējama viena un tā paša priekšmeta nozīmes maiņa vienas izrādes laikā, kā rezultātā viens priekšmets iegūst citu nozīmi, esot ievietotam citā sižetiskā un telpiskā kontekstā. Izrādē “1984” skatuves rekvizīti vairākkārtēji mainīja savu nozīmi, šādi uzskatāmi parādot teātra sniegtās iespējas vienām un tām pašām lietām piešķirt jaunu nozīmi. *Galds* tika sākotnēji izmantots kā *ēdnīcas galds*, izrādes noslēgumā pārvērsties par *soda vietu*, kurā Vinstons tika spīdzināts. Tādā veidā, caur žestiem un kustībām, galda iepriekšējā nozīme tika atmesta, un priekšmets jaunu nozīmi ieguva tad, kad tika ievietots citā kontekstā. Rezultātā, mainot kontekstu arī citiem izrādes elementiem, tika krasi izmainīta visa izrādes noskaņa.

Analīzes metodes apraksta noslēgumā, vēlos pieminēt, manuprāt, būtisku analīzes priekšnoteikumu, proti, skatītājam izrāde ir pieejama tikai kā *pabeigta mākslinieciska teātra forma*; izrādes “tūrā forma” skatītājam nav sasniedzama. Lai šo distanci pārvarētu, es izrādes analīzē pievērsos tās veidošanas procesa izpētei. To izzināt man ļāva personīga satikšanās ar „1984” režisoru L. Grozu-Ķiberi un izrādes komponistu K. Auzānu.

3.6 Izrādes „1984” analīze

Izrādes „1984” analīze tika veidota pēc Fišeres-Lihtes *struktūras analīzes* parauga. Tas nozīmē, ka iespējams nošķirt kādu izrādes sastāvdaļu, to padarot par analīzes atskaites punktu. Iesākumā Fišere-Lihte piedāvā izrādi sadalīt atsevišķos segmentos – figūras, sižeta norise, telpa utml. Pēc tam analīzi var uzsākt, par pamatu ņemot vienu no izvēlētajiem izrādes segmentiem.¹⁶²

¹⁶² Balme, Christopher. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 3., durchgelesene Aufl., Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2003. S. 92.

Svarīgi piebilst, ka *struktūras analīzē* tekstam ir pakārtota funkcija. Tomēr es analīzē pievērsu uzmanību arī teksta saistībai ar izrādi, proti, drāmas un teātra mijiedarbībai, balstoties uz iepriekš iegūto informāciju par teksta nozīmību izrādes „1984” koncepcijas veidošanā. Šādi savā analīzē atsaucos arī uz distopijas tekstu un/vai dramatisēšanas tekstu, lai norādītu uz to tetrālā potenciāla realizāciju izrādē „1984”. Jāpiebilst, ka Fišeres-Lihtes analīzes plānā es ieviesu nelielas izmaiņas. Tas tāpēc, lai analīzē īpaši izceltu tos izrādes elementus, kas, manuprāt, spēlēja vadošo lomu izrādes koncepcijas atklāsmē. Izrādes analīze veidojās, sākot no tās struktūrelementu apraksta līdz izrādes vispārējam raksturojumam. Pēc manām domām, šāda pieeja ļauj no detaļām pāriet uz vispārinājumu, kas nozīmē saskatīt izrādes struktūrelementu savstarpējo mijiedarbību un to nozīmi izrādes koncepcijas īstenošanā.

Rezultātā izrādi „1984” analizēju, balstoties uz sekojošiem aspektiem:

1. Analīzes sagatavošanas posms

a) jautājumi

Pirms izrādes apmeklējuma tika izvirzīti jautājumi par ķermeni, telpu, žestiem, krāsām un kostīmiem. Tikai pēc izrādes noskatīšanās tika uzdots jautājums par Dž. Orvela distopijas teatrālo potenciālu un tā atspoguļojumu izrādē „1984”.

b) dramatisējums

„1984” distopijas dramatisējuma¹⁶³ autori ir angļu dramaturgi D. Makmillans un R. Aiks. Dramatisējuma tulkojumu latviešu valodā veica Evita Mamaja¹⁶⁴. Tas arī kalpoja par izrādes skatuves tekstu, režisorei tekstu nedzudz izmainot. Pēc manām domām, dramatisējuma oriģināla un tulkojuma salīdzinājums varētu būt vēl viens nozīmīgs aspekts izrādes analīzē. Šādu salīdzinājumu es izvēlējos neveidot, uzmanību koncentrējot uz izrādes elementu raksturojumu. Tomēr ir svarīgi pieminēt atšķirīgās un kopīgās iezīmes, kas, iespējams, veidotos starp dramatisējumiem angļu un latviešu valodās. Tas nozīmē, ka angļu valodas teksts salīdzinājumā ar latviešu valodas tulkojumu radītu atšķirības teksta teatrālā potenciālā iezīmēs.

c) telpa, mūzika, darbības personas

¹⁶³ angļu valodas oriģinālā: *1984 by George Orwell. A New Adaption Created by Robert Icke and Duncan Macmillan. (aut. piez.)*.

¹⁶⁴ Evita Mamaja ir tulkotāja un dramatisētāja, literārā padomniece Dailes teātrī. (aut. piez.).

Izrādes „1984” telpa lielā mērā atbilst postdramatiskā teātra telpas izkārtojumam, kad „Telpa tiek uztverta ne vairs kā ilustrācija, fons, bet gan kā līdzvērtīgs spēles partneris.”¹⁶⁵ Šādi, raksturojot izrādes „1984” telpu, jānorāda tās vienlīdz svarīgā loma izrādes koncepcijas veidošanā. Telpa saplūst ar pārējiem izrādes elementiem, kas nozīmē telpas un pārējo izrādes elementu mijiedarbību. Līdzās scenogrāfijai, izrādes „1984” telpu veidoja mūzika.¹⁶⁶ Telpa tika sadalīta vairākos sektoros – atsevišķās telpās, kā rezultātā katram konkrētam tēlam tika radīta it kā sava telpa. Jāpiebilst, ka izrādes telpas dalījums vairākās atsevišķās „telpās” ir raksturīgs teātra izteiksmes līdzeklis L.Grozās-Ķīberes režijās. Skatuves telpas zemākajā līmenī norisinājās sižetiskā līnija, kas lielā mērā saistīta ar distopijā attēloto ikdienas dzīves rutīnas atklāsmi. Turpretim skatuves augšējais plāns kalpoja par galvenā varoņa Vinstona telpu, kurā viņš varēja pievērsties *savām* domām un rakstīt dienasgrāmatu. Šis telpas nodalījums radīja kontrastu starp Lielā Brāļa un partijas veidoto *proletārisko* pasauli, un individuālo pasauli, kur Vinstons varēja sajūst *savu būtību*. Tāpat augšējā un apakšējā plāna sadalījums skatuves tēliem ļāva veidot straujas, šķietami nevaldāmas kustības un pārvietoties no viena skatuves plāna uz otru, izmantojot dejas elementus.

Šāds telpas sadalījums tika panākts ar gaismu, mūzikas un kostīmu izmantojumu, kas radīja telpas *mozaīkveida* efektu. Manuprāt, šādi tika panākts *dubults* skatuviskais risinājums, vienā telpā veidojot *dubult* pasaules pastāvēšanas iespējamību. Vienā tiek dzīvots pēc Lielā Brāļa un Partijas reglamenta, savukārt otrā pasaulē domāšana ir vērsta uz refleksiju par esošo, ar skatu uz *citādu* nākotni. Telpas sadalījumu akcentēja skatuves tēlu kostīmi, kas tika pieskaņoti skatuves atsevišķo nodalījumu krāsām. Šī telpas un skatuves tēlu savstarpējā vizuālā sasaiste ļāva realizēt režisores ideju par *vērotāja* un *novērotā* tēmu. Vienāda krāsa ļauj skatuves tēlam saplūst ar telpisko noformējumu vai priekšmetu – realizēta *vērotāja funkcija*¹⁶⁷. Savukārt krāsu kontrasts ir nepieciešams, lai radītu iespaidu, ka notikusi tēla pozīcijas maiņa. Tas nozīmē, ka līdz ar šo aktu ir iespējamas *lomu maiņas* – tas, kurš novēroja citu, var pats pārvērsties par kādu, kuru novēro. Turpinot novērošanas tēmu, tieši caur visapkārt izrādes telpā izvietotiem teleekrāniem telpa ieguva vēl vienu dimensiju –

¹⁶⁵ Zeltiņa, Guna (sast.). *Postdramatiskais teātris: mīts vai realitāte*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2008. 123. lpp.

¹⁶⁶ Šeit jāpiebilst, ka mūzikai bija noteicošā loma izrādes „1984” veidošanas procesā. Tāpat mūzikai tika pakārtoti pārējie izrādes elementi. (*aut. piez.*)

¹⁶⁷ *Sk. 1.- 3. pielikumu.*

virtuālu pasauli, kas nozīmē izrādes telpas paplašinājumu. Turklāt, šie teleekrāni parādījās kā videotiešraides, kas rada ilūziju par jaunu realitātes telpu. Tādējādi tiek manipulēts ar skatītājiem, kuriem jāspēj izsekot līdz telpas uzbūves izmaiņām, laikā kad izrādes „1984” telpa tiek nemitīgi paplašināta un sašaurināta, šādi telpas konteksts ir mainīgs un nepastāvīgs. Piemēram, tiek variēta telpa, kurā Vinstons raksta dienasgrāmatu. Tas notiek labierīcībās, jo viņš uzskata, ka tā ir vienīgā drošā telpa, kurā viņš netiek novērots un līdz ar to *drīkst* pierakstīt domas, kuras nevienam citam neuzdrošinātos atklāt. Izrādes attīstības gaitā šī telpa iegūst citu nozīmi, kļūstot par Pārsona ieslodzījuma kameru. Zīmīgi ir tas, ka Pārsons tiek apcietināts tieši Domu nozieguma dēļ. Šādi tiek veidota Vinstona – Pārsona paralēle, kad abi tiek ieslodzīti viena iemesla dēļ, proti savu *domu* dēļ. Tomēr te pastāv kāda būtiska atšķirība – Vinstona gadījumā tās ir paša izteiktas domas, turklāt, Vinstons savu iespējamo atklāšanu apzinājās, liekas, pat gaidot savu notveršanu. Savukārt Pārsona gadījumā tas notika negaidīti, viņa meitai izdzirdot, kā viņš sapnī izkļiedz *Nost ar Lielo Brāli*. Meitas nosūdzēšanas rezultātā Pārsons tika apcietināts. Vēl viens telpas transformācijas piemērs ir ēdnīcas – viktorīnas (TV studijas) – spīdzināšanas telpa. Šādas telpas pārmaiņas tika radītas, izmantojot vienu priekšmetu – galdu, kas kalpoja kā centrālais rekvizīts jaunas skatuviskās situācijas izveide. Izrādes sākumā galds radīja priekšstatu par skatuves darbību ēdnīcā. Izrādes vidū ēdnīcas telpa ieguva TV studijai līdzīgu izkārtojumu, kas tika panākts, nevis izmantojot televīzijas telpai raksturīgos priekšmetus, bet gan tās specifisko gaismu un mūziku. Šādi, gaismas režija un mūzika piešķir telpai jaunu kontekstu. Zīmīgi ir tas, ka šeit tika panāktas fundamentāli pretējas emocijas, kas veidojās šķietami vienas darbības laikā. Manuprāt, viktorīnas – spīdzināšanas dualitāte ir kā norāde uz mūsdienu pasaules masu mēdiņu rezultātā vērojamo parādību, kad zūd robeža starp smieklīgo un traģisko. Bet arī pašā izrādē tika plaši izmantoti masu mēdiji, kā rezultātā telpa veidojās daudzdimensionāla. Tāpat to veicināja arī mūzika, kas kombinācijā ar citiem izrādes elementiem telpu sadalīja un strukturēja, paplašināja un sašaurināja. Tāpēc turpinājumā es vēlos plašāk pievērsties izrādes mūzikas raksturojumam un tās funkcijām.

Skaņas izrādē „1984” ir tā, kas nosaka, uz ko skatītājam vērst uzmanību. Skatot konkrētai mūzikai, tika radīta konkrētas telpas izjūta, šādi telpu norobežojot no tās telpas, kurā skanēja citāda rakstura mūzika. Vienlaikus mūzika panāk arī pretēja rakstura efektu tad, kad mūzikas skaņas aptver visu teātra telpu. Šādi tiek apvienota

publikas (skatītāju) telpa ar skatuves (aktieru) telpu, radot vienas, kopīgas telpas izjūtu. Izrādes valoda arī tiek paplašināta, kad skatuves teksts tiek papildināts ar mūziku. Intervijas laikā ar izrādes „1984” mūzikas autoru K. Auzānu uzzināju, ka mūzika tika sacerēta vēl pirms izrādes koncepcijas izveidošanas. Tādējādi mūzikai tika pakārtoti pārējie izrādes elementi. Kā stāstīja komponists, mūzika tika veidota pēc dramatisētāja, jo „lugai piemīt savs ritms un pulsācija”. Dramatisētājā režisore L. Groza-Ķibere izdarīja savas piezīmes – norādes, kurā ainā ir iekļauta mūzika un kāda rakstura darbība mūzikai ir jāatklāj, radot atbilstošu, vai darbībai tieši pretēja rakstura mūziku. Jāpiebilst, režisorei un komponistam ir ilggadēja sadarbība. K. Auzāns ir mūzikas autors septiņām L. Grozas-Ķiberes izrādēm, arī bērnu auditorijai adresētajā „Pīters Pens” skan K. Auzāna mūzikas kompozīcijas. Tāpat arī „1984” notika cieša komponista un režisores sadarbība, kuras laikā izrādei domātie mūzikas fragmenti tika vairākkārtēji pārveidoti, līdz tika sasniegts rezultāts, kas saskanēja ar izrādes koncepciju. Mūzikas sacerēšana izrādei vienmēr ir kā eksperiments, kas spēlē būtisku lomu izrādes kopējā kontekstā. Komponists pastāstīja, ka tieši izrādes mūzika kalpo par režisores iedvesmas avotu izrādes veidošanā. Tas nozīmē, ka izrādes pārējie elementi tika veidoti, saskaņā ar jau esošo izrādes mūziku.

K. Auzāns atklāja, ka būtiski ir sajūst izrādes noskaņu, kā rezultātā svarīgs ir pirmais izrādei veidotais skaņdarbs, jo tieši tas nosaka pārējo izrādē integrēto mūzikas fragmentu raksturu. K. Auzāna ideja bija ieviest izrādē zēnu kori – bērnu nevainīgās balsis *piestāvēja* izrādes kontekstam, kā norādīja pats komponists. Mūziku veidoja stīgu instrumenti (stīgu instrumentu kvartets, čella trio) – dominējošs bija čells, tā dobjais tembris tika izmantots „Mīlas tēmas” un „Žurkas tēmas” atklāsmē.

Kā izteicās K. Auzāns „krāsas nevar pats uzbūvēt, lielāks psiholoģiskums rodas caur mūziku”. Mūzika ir tā, kas iedarbojas uz zemapziņu. Teksts mainās, to nodziedot: rodas jaunas asociācijas, jo melodija liek domāt līdzī. Tādējādi līdz ar mūzikas skaņām tekstam tiek piešķirta jauna nozīme. Tas izskaidrojams ar mūzikas spēju darbībai radīt atbilstošu fonu, vai tieši otrādi – veidot darbības kontrastu. Kā piemēru mūzikas un darbības savstarpējam kontrastam vēlos pieminēt viktorīnas ainu. Šeit tika veidots iestarpinājums – popkultūrai raksturīga dziesma. Tās salkanums un pārspīlēti gaiši priecīgā noskaņa radīja spēcīgu kontrastu ar Vinstona sāpju izraisītajiem kliegumiem un elsošanu. Uz jautājumu par šīs interlūdiņas ideju, K. Auzāns atbildēja, ka tā bija aktieru iniciatīva - viņi esot vēlējušies radīt kontrastu ar izrādē viscaur skanošo „nopietno” mūziku. Šī ideja saņēma arī režisores atbalstu, kā

rezultātā tika izveidots spīdzinātāju – šovmeņu dziesmas un dejas iestarpinājums. Rezultātā veidojās postdramatiskajam teātrim raksturīgā iezīme, kad „Tiek pārkāptas teātra žanra robežas, un ir grūti nošķirt drāmu deju un performanci.”¹⁶⁸

Kā viens no uzskatāmiem telpas un mūzikas mijiedarbības piemēriem ir Vinstona tikšanās un veļasmazgātājas dziesmas aina. Šeit mūzika radīja telpas paplašinājumu, un vienlaikus psiholoģisko atsvešinājumu. Izrādē tas tika attēlots tā, ka veļasmazgātāja atradās uz skatuves, bet to neredzēja. Būtiski ir tas, ka netika atskaņots iepriekš sagatavots dziesmas ieraksts, bet tika dziedāts aiz skatuves izrādes reālajā laikā. Tādējādi tika panākta vēl viena realitātes izjūta, kas balstījās uz distopijā aprakstīto ainu, kurā Vinstons pa logu vēro veļasmazgātāju - viņa karina veļu, paralēli dziedot dziesmu. Tomēr izrādē veļasmazgātāja fiziski neparādās – tās klātbūtni veido dziesmas skaņējums. Kā jau iepriekš minēju, šādi mūzika nosaka arī telpas sadalījumu un darbības personas savstarpēji norobežo. Kā redzams šajā piemērā tieši mūzika pastiprina distanci starp darbības personām. Jo vien ar darbības personu dažādo izvietojumu uz skatuves nepietiktu – skaņa ir tā, kas rada sasaistes vai lūzuma efektu. „Mīlas tēma” vienā noskaņā apvieno un līdz ar to arī sasaista Vinstona un Džūlijas tēlus, šādi kalpojot par norādi abpusējai mīlestībai. Savukārt „Žurkas tēmas” mūzika izraisa bailes un satraukumu. Rezultātā, mūzikas skaņām izplešoties visā teātra zālē, skatuviskās darbībās tiek iesaistīti arī skatītāji. Šādi mūzika iespaido skatītājus, liekot viņiem izjust dažāda rakstura emocijas, veidojot savu individuālo attieksmi pret darbības personām kā pret reāliem cilvēkiem, kas dzīvo šeit un tagad. Ar to es vēlos uzsvērt mūzikas spēju radīt jaunu realitātes, telpas un laika dimensijas uztveri.

Mūzikas raksturojuma noslēgumā vēlos pieminēt kādu interesantu faktu, kas atklājās sarunā ar K. Auzānu un piesaistīja manu uzmanību. Mūzikas skaņdarbi, kas tika sacerēti izrādei „1984” šobrīd tiek atskaņoti koncertos. Tas nozīmē, ka izrādes mūzika, ievietota citā telpā un laikā, ieguva jaunu kontekstu. Tā mainīja arī savu iepriekšējo statusu, no *izrādes mūzikas* uz *solo koncertu mūziku*. Līdz ar to, „1984” mūzika ieguva jaunu, patstāvīgu koncertprogrammas skaņdarbu formu. Atsaucoties uz izrādi kā sintētisku darbu, manuprāt, līdz ar mūzikas transformāciju, arī pati izrāde ieguva ne vien jaunu nozīmi, bet arī esamības formu. Teātrī izrāde „1984” vairs netiek

¹⁶⁸ Zeltiņa, Guna (sast.). *Postdramatiskais teātris: mīts vai realitāte*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2008. 123. lpp.

rādīta¹⁶⁹, tomēr tā turpina eksistēt mūzikā. Jāpiebilst, ka *izrāde atdzīvojas* tiešā veidā, ja klausītājos tā atsauc atmiņā izrādi „1984”. Bet šajā gadījumā ir nepieciešamas izrādes iepriekšējas redzēšanas priekšnoteikums, kas mūzikai skanot ārpus teātra telpas, atsauc atmiņā izrādes norisi. Tomēr arī nezinot par koncertā atskaņotās mūzikas sākotnējo funkciju, „1984” izrādes mūzika turpina pastāvēt, kā izrādes „1984” metafiziskā forma.

Pārejot pie darbības personu raksturojuma, iestudējumā „1984” ir sekojošas darbības personas: Vinstons, O’Braiens, Čeringtons, Mārtins, Sīmijs, Pārsons, Pārsonas kundze, Džūlija. Katrai no darbības personām, izņemot Vinstonu, tika piešķirts savs kostīms, kas iestudējuma laikā nemainīja formu, bet gan krāsu. Kā izrādes recenzijā rakstīja teātra kritiķe Ieva Rodiņa „Kostīmu mākslinieces Ilzes Vītoliņas košās krāsās veidotie tērpi tika pieskaņoti skatuves atsevišķo sektoru krāsām, radot iespēju izrādes varoņiem saplūst ar skatuvi.”¹⁷⁰ Manuprāt, darbības personu raksturojums spilgti atklājas telpas un kostīmu saspēlē. Deivida Hjūma (*David Hume, 1711-1776*) izteikumā „mūsu uzticīgā sekošana *vispārīgiem likumiem*, kura ļoti spēcīgi ietekmē mūsu rīcību un sapratni un var pat maldināt maņas. Gadījumos, kur no pieredzes zinām, ka kādu lietu vienmēr pavada noteikta cita lieta, katru reizi, kad parādās pirmā lieta, lai arī daudz kas būtisks tajā būtu mainījies, mēs dabiski uzreiz iztēlojamies otro (..)”¹⁷¹ ir saskatāmas paralēles ar telpas un kostīmu mijiedarbību, kad telpa rada asociācijas ar kādu konkrētu darbības personu, un otrādi – darbības persona ar savu klātbūtni piešķir telpai jaunu kontekstu. Rezultātā telpas un darbības personas ir cita citu papildinošie elementi. To savstarpējā mijiedarbība rada funkcionālas pārejas iespējamību, kas izriet no telpas un kostīmu brīžam vienādā, brīžam atšķirīgā vizuālā noformējuma. Telpas un kostīmu krāsas ļauj acumirkļi izmainīt darbības personas statusu. Rezultātā veidojas telpas un kostīmu abpusējās attiecības, kad atkarībā no tā, vai darbības personas kostīms ir pieskaņots telpai, vai arī kontrastē ar to, var secināt par darbības personas emocionālo noskaņu un to *esamības* veidu telpā.

Šāda telpas, kostīmu un scenogrāfijas vienotā koncepcija ļauj veidot bezvalodas sižeta attīstības līniju. Tas nozīmē, ka darbības personu raksturs, tāpat kā viņu

¹⁶⁹ Izrāde „1984” Liepājas teātrī atkal būs skatāma, sākot ar 2016. gada rudeni. (*aut. piez.*).

¹⁷⁰ Rodiņa, Ieva. *Baiļu faktors*. Teātra aktuālo procesu vietne *Krodērs.lv*
Pieejams: <http://www.krodērs.lv/verte/565>, [skatīts 2015, 12. dec].

¹⁷¹ Hjūms, Deivids. Traktāts par cilvēka dabu. II daļa „Par jūtām”. Rīga: Liepnieks & Rītups, 2008. 237. lpp.

darbības atklājas šo izrādes elementu mijiedarbībā. Kā viens no piemēriem ir Vinstona un Džūlijas tikšanās reize, kas norisinājās parkā. Izrādē tā tika attēlota uz zaļa paaugstinājuma (podesta), kas imitēja zaļas zāles noklātu lauku. Šajā brīdī uz lauka apgūlās kāds tēls, kuram bija tādas pašas zaļās krāsas kostīms. Tēls saplūda ar lauku, kļūstot „neredzams”. Skatītājiem to redzot, citas darbības personas (noklausītāja) klātbūtne palika nemanāma Vinstonam un Džūlijai. Uzskatu, ka šādi skatuves darbībā tika iesaistīts arī skatītājs. Šo savu apgalvojumu vēlos paskaidrojot sīkāk. Tātad, šīs ainas attēlojumā rodas situācija, kad skatītājs redz to, ko neredz skatuves darbības personas. Līdz ar to, skatītājs kļūst iesaistīts ainas attīstības gaitā ar to, ka viņa rīcībā paliek izvēle, vai nu darbības personām pateikt par redzēto, vai klusēt. Tādējādi skatītājos tiek izraisīta atbildības vai tieši pretēji – vienaldzības sajūta pret notiekošo. Jāpiebilst, ka šis mans pieņēmums radās no pārdomām par darbības personu un skatītāju savstarpējām attiecībām. Bez šaubām, jāatzīst, ka neviens no skatītājiem netika aicināts iesaistīties un veidot skatuves darbības sižetu, kā tas notiek improvizācijas teātrī. Tapēc šeit es vēlos uzsvērt šīs skatuviskās darbības psiholoģisko iedarbību, kas, manuprāt, rosina domāt par indivīda un sabiedrības attiecību raksturu, uzdodot jautājumu par atbildību un pienākumu, drosmi un glēvumu. Cik bieži kāda zināma rīcība (kuru būtu nepieciešams pārtraukt) tiek noklusēta? Un cik bieži sabiedrības vispārējās vienaldzības rezultātā cieš indivīds?

Runājot par darbības personu atveidi, *psiholoģiskais svars* balstījās uz galvenā varoņa Vinstona tēlu. Līdz ar to, būtisks aspekts ir Vinstona tēlotāja Egona Dombrovska personībai. Kā stāstīja L. Groza-Ķibere par galvenā varoņa aktiera E. Dombrovska izvēli viņa bija pilnībā pārliecināta, citi aktieri šīs lomas atveidei netika meklēti. Džūlijas lomas atveidotājas ir Agnese Jēkabsons un Anete Berķe. Abas aktrises un režisore ir sadarbojušās jau iepriekš – A. Jēkabsoni galvenā loma ir izrādē „Piafa”, kurā A. Berķe ir Momonas lomā. A. Berķe ir arī vairāku lomu atveidotāja L. Grozas-Ķiberes jaunākajā teātra izrādē „Ziloņcilvēks”.

„1984” viesizrādē Latvijas Nacionālajā teātrī galvenā sieviešu lomas atveidotāja bija Anete Berķe. Manuprāt, Anetes Berķes Džūlijas tēla tēlojums piešķīra tam lietišķu vēsumu savienojumā ar kaisli un degsmi, un raksturīgo drošsirdību. Anetes Berķes Džūlija atgādina feministi – šādu raksturojumu pastiprina I. Vītoliņas robusti veidotie kostīmi, kuri pastiprina Džūlijas nesievišķīgo ikdienas uzvedību. A. Berķes tēlojumā tika atklāta Džūlijas personības daudzšķautņainā daba, kad Džūlija iegūst skaudrumu un disciplinētību, piemēram, Naida minūtēs vai savā darbavietā –

Daiļliteratūras departamenta nodaļā. Džūlijas tēls ieguva maigākas aprises un atklāja tās jūtīgo dabu slepenās tikšanās reizēs ar Vinstonu. A. Berķes tēlojumā ir vērojams tādu žestu izmantojums, kas Džūlijas tēlam spēj piešķirt stīvumu un emocionālu nejutīgumu, kas manuprāt, ir svarīgs faktors Džūlijas rakstura atklāsmē. Tas rada kontrastu ar Vinstona sentimentālo dabu un aizrautību ar idejām – Džūlijai tas ir veids kā izkļūt no ikdienas rutīnas, īpaši neizraužoties ar domām par pievienošanos savvērestībai. Tomēr viņa iesaistās, jo tā rīkojas Vinstons. Te rodas konflikts, vai, precīzāk sakot, pretruna starp vienas un tās pašas rīcības diviem iemesliem. Vienā gadījumā tā ir sekošana kādas augstākas idejas īstenošanai, savukārt otrā gadījumā tā ir cilvēka atbalstīšana, kas šīs idejas vēlas īstenot. Uzskatu, ka E. Dombrovska un A. Berķes saspēle atklāja galveno darbības personāžu individuālās rakstura šķautnes, viņu savstarpējo attiecību harmoniju un disharmoniju.

Manuprāt, vēl viena centrālā darbības persona ir Bērns (Terēze Laukšteina). Tas tika parādīts kā Vinstona bērnības atmiņu tēls – viņa paša māsa, kurai viņš nozaga šokolādi. Sirdsapziņas pārmetumi liek Vinstonam bieži atcerēties šo situāciju, tai parādoties viņa murgos. Vienlaikus Bērns ir Pārsona un Pārsonas kundzes meita, kas tiek audzināta spiegu skolās. Šeit Bērna iestarpinājums ir īpaši nozīmīgs, jo veido paralēles ar Vinstona atmiņām un realitāti. Rezultātā veidojas atsauce uz psihoanalīzi. No tās izriet, ka bērnībā iegūtās psiholoģiskās traumas iespaido cilvēka dzīvi jau esot pieaugušā kārtā. Arī distopijā un izrādē šī tēma tiek aktualizēta, tādējādi pievēršot uzmanību gan bērnu un pieaugušo attiecībām, gan bērnībā pārdzīvoto notikumu atstāto seku dziļumam. Domāju, E. Dombrovska balss tembris radīja saikni starp aktiera un distopijas tēla Vinstona personību. Viņa tēlojums atbilst Staņislavska metodei, kad aktieris ir identificējies ar savu varoni. Tomēr izrādes laikā E. Dombrovskis savu aktiera stila maina – tiek izmantota Bertolda Brehta metode, kad aktieris ir sava attēlotā darbības personāža starpnieks. Manuprāt, tas atklājas ainās, kad Dombrovska Vinstons nav viss viņš pats, bet gan mehāniskām kustībām pakļauts biedrs Vinstons, kurš parējo vidū jūtas neiederīgs. Īpaši aktiermeistarības atsvešinājuma princips atspoguļojas beidzamā ainā, kad Vinstonam un Džūlijai, frontāli apsēžoties pret skatītājiem, kā paziņojums izskan „(..) Liekas, ka nav cita

veida, kā sevi izglābt, un cilvēks ir gatavs sevi izglābt šādi. Tajā brīdī gribas, lai tas notiktu ar kādu citu. Ir vienalga, ko cieš citi.”¹⁷²

Izrādē Vinstons tiek attēlots kā sabiedrības iztumtais, tomēr tā, ka to neievēro citi, bet lielā mērā par tādu viņš sevi izjūt pats. E. Dombrovska tēlojumā parādās Vinstona personības iekšējā cīņa, kurā viņš jūtas pretrunu nomocīts. Vinstona balss E. Dombrovska tēlojumā ir pasīva, nepārliecināta, nogurusi. Viņa runas temps ir gauss, kas rada izmaiņas, kad Vinstons ir aizrāviens ar Goldšteina grāmatas lasīšanu, vai tikšanās laikā ar Džūliju. Rezultātā rodas runas daudzveidība, kas norāda uz Vinstona ieinteresētību vai vienaldzību dažādās viņa dzīves jomās un situācijās kā saruna ar kolēģiem darba ēdnīcā vai Čeringtona istabā kopā ar Džūliju. Jāpiebilst, te nozīmīgs Vinstona rakstura veidošanas faktors ir tā kontrasts ar Džūliju, tieši salīdzinājumā ar Džulijas tēlu, Vinstona tēls parādās kā pasīva, melnholiska personība.

2. Izrādes norise

a) ievads un vadmotīvs

Izrāde „1984” sākas ar darbības personu uziešanu uz skatuves – kustība kā signāls izrādes sākumam. Mūzikas ritma pulsācijā, darbības personas virzās uz skatuvi. Tēvs, Māte, Vīrietis, Bērns, Oficiante apsēžas skatuves vidū. Skatuves kreisajā pusē nostājas Vadītājs, taču kreisajā pusē, skatuves pašā malā uz trenāžiera skrejceļa ir redzams arī Vinstons. Uz katru no šiem objektiem tiek virzīta spilgta gaisma, kas šādam izkārtojumam piešķir vēl lielāku uzsvāru. Tāpat kā dramaturģijā, arī izrādē teksts sākas ar Vinstona dienasgrāmatas lasīšanu, kas man atgādināja publisku grāmatas lasīšanas pasākumu.

Šādi tiek attēlots oratora¹⁷³ un klausītāju pretnostatījums. Svarīgi piezīmēt, ka Vinstona tēlam tika iedalīta vieta skatuves malā, šādi radot tā norobežotību no pārējiem tēliem. Darbības personu izvietojums ir zīme, kas norāda uz varoņu savstarpējo attiecību raksturu turpmākajā sižeta attīstības gaitā. Turklāt, ievadā parādījusies atšķirība skatuves tēlu izvietojumā un kustībās radīja priekšstatu par varoņu, iespējamo, psiholoģisko raksturojumu. Vadītājs (iestudējumā vēlāk parādījās kā O’Braiens) stāvēja nostāk no klausītājiem¹⁷⁴. Turot rokās grāmatu, kas varētu tikt

¹⁷² Orvels, Džordžs. 1984. Roberta Aika un Dankana Makmilana dramaturģijums. Skatuves teksts Evitas Mamajas tulkojumā, 75. lpp.

¹⁷³ Dramaturģijā tā ir darbības persona *vadītājs*. Es izvēlējos sākotnēji apzīmēt kā oratoru, jo tieši šāds priekšstats radās par iestudējuma ievadu pirms skatuves teksta izlasīšanas. (*aut. piez.*)

¹⁷⁴ Tēvs, Māte, Vīrietis, Bērns, Mārtins: šos tēlus es apvienoju zem viena vārda, tiem piešķirot apzīmējumu *klausītāji*. (*aut. piez.*)

traktēts kā *gudrības žests*. Bet ar to nebūtu jāsaprot gudrība tās vispārīgā nozīmē, bet gan kā *pārgudrība*, t.i. noteiktas *zināšanas* par to, kas citiem un, vēl jo būtiskāk, pašam dienasgrāmatas autoram paliek *apslēpts, nezināms*. Šādi, kamēr vadītājs un klausītāji apspriež Vinstona dienasgrāmatas saturu, pats tās autors mērenā gaitā, vienā ritmā ar mūziku soļo pa trenāžiera skrejceļiņu: tā ir kustība, kurai nav galamērķa. Tā veidojas paradoksāla situācija, kad šķietamā virzība uz priekšu būtībā ir statiska kustība. Vēl jo vairāk, tādā veidā tika panākts būtībā neesošs, bet tikai šķietams kontrasts: vadītājam bija stāvus pozīcija, kamēr pārējie tēli tika izvietoti sēdus skatuves vidū. Šādi, šos tēlus skatot attiecībā pret Vinstonu, kurš vienmērīgi soļo uz trenāžiera, tiek iegūts *maldīgs* iespaids par Vinstona kustību un pārējo statistumu. Šādi atklājas viena no distopijas pamatidejām par dzīvošanu mākslīgi veidotā, uz meliem un falsifikāciju balstītā pasaulē. Domājot par galvenā varoņa Vinstona tēlu, šeit viņa *statiskā kustība* var tikt interpretēta arīdan kā viņa paša personības traģiskais liktenis, kad ticība iespējai sasniegt *brīvu nākotni*, tāpat kā centieni pārvarēt Lielā Brāļa sistēmas stagnāciju, izrādījās veltīgi: šķietamā virzība uz priekšu pārtrūka, nenasniegusi savu galamērķi. Šī statistiski novietotā ierīce, trenāžieris, varētu tikt traktēts kā alegorija, kas norāda uz cilvēka *nebrīvi*. Ar to maģistra darba autore saprot cilvēka ierobežotību sasniegt absolūtu brīvību, kas a priori nav sasniedzama, cilvēkam esot *iemestam* noteikā sociālā, kultūrā un politiskā sistēmā. Lai arī cik tālu domas nesniegtos, cilvēks vienmēr paliek *novietots* uz viņa rīcībā esošās *plaknes*, kas ir tikusi dota. Rezumējot, līdz ar trenāžiera klātbūtni, kas rada šķietamās kustības iespaidu, maģistra darba autore saskata norādi uz cilvēka kā domājošas būtnes nespēju izlauzties un *patiesi pārvarēt* iedibinātās pasaules pastāvēšanas veidu un caur to radīto cilvēka uzvedības normas un noteikumus.

Atgriežoties pie vadītāja un pārējo skatuves tēlu izvietojuma, man radās doma par salīdzinājumu ar ganu un aitu baru: vadītājs skaidrā balsī apspriež dienasgrāmatas saturu, kamēr pārējie tēli uzmanīgi, uz grīdas apsēdušies, klausās. Viņu izdarītās piebildes nav konstruktīvas – šeit nenotiek diskusija vai objektīvs problēmas risinājums, bet gan *atklāta* cilvēka domu apspriešana. Tāpat iestudējuma ievads var tikt skatīts kā publiska tiesāšana, laikā, kad pats apsūdzētais ir neziņā par notiekošo. Iespējams, tieši ievadā atklājas L. Grozas-Ķiberes iestudējuma ideja vērst skatītāju uzmanību uz mūsdienu cilvēka *caurredzamību*, kad privātā cilvēka dzīve līdz ar tehnoloģiju sasniegumiem var pārtapt par publiski apspriežamu tematu masu mēdijos. Turpinot iesākto domu, maģistra darba autore vēlas minēt distopijas teatrālā

potenciāla iezīmi, kas ir saistībā ar distopijas varoņu izlikšanos – lomu mainība un nepastāvība, rada atsauces arī uz post (post) modernās pasaules cilvēka tēlu, kas ir teatrāls un saistāms ar izlikšanos un *lomu spēli*. Līdz ar to, notiek pāreja pie nākamā analīzes aspekta, proti, pie iestudējuma vadmotīva raksturojuma. Kā stāstīja režisore, viņai bija svarīgi attēlot cilvēka nosacīto brīvību mūsdienu pasaulē, neradot konkrētas politiskās atsauces. Visādā ziņā viens no svarīgākajiem vadmotīviem bija cilvēka vispārējā notrulināšanas un tās izraisīto cilvēku attiecību problēmu attēlojums, kas saistīts ar Lielā Brāļa mākslīgi radīto sabiedrības pastāvēšanas modeli.

Par vienu no izteiksmes līdzekļiem tika izmantoti TV šova un mūzikla elementi, šādi atspoguļojot „1984” disharmonisko pasaules uzbūvi. Nopratināšana pārtapa par televīzijas šovu, kurā par katru *nepareizu* atbildi Vinstons saņēma balvu – savainotu roku vai izrautus zobus. Viktorīnas sauklis pēc katras nepareizas atbildes izskanēja sauklis „Ir laiks” kā signāls nākamai spīdzināšanas procedūrai. Turklāt, sauklis „Ir laiks” rada absurda situāciju – jo laiks, respektīvi, laika izpratne kā pagātne, tagadne, nākotne Okeānijā nepastāv. Par esošā gada skaitli šaubījās arī Vinstons, savā dienasgrāmatā nepārliecināti veicot ierakstu „1984”. Turklāt, izteiktais refrēns „Ir laiks” radīja kontrastu starp enerģiski – pozitīvi izteiktiem vārdiem, un to rezultātā sekojošo darbību. Tādejādi tika izjaukatas robežas starp komisko un traģisko. Vēlos vēl pieminēt gaismas režijas lomu šīs ainas veidošanā: gaismojuma daudzkrāsainās variācijas, kas piepildīja visu skatuves telpu un radīja asociācijas ar halucinācijām. Tā, manuprāt, bija kā atsauce uz sapņa – realitātes parelēli. Jāpiebilst, šī duālās esamības robeža tika nepārtraukti nojaukta visā izrādes garumā, kļūstot par vienu no izrādes vadmotīviem.

b) kostīmi; žesti; valoda;

Izrādes elementi – kostīmi, žesti, valoda (balsis tembris, intonācija), ķermeņa kustība un skatuves tēlu grupējums ir izrādes koncepcijas atklājēji, kas būtiski ietekmē darbības personu skatuvisko izpausmi. Izrādē „1984” ir vērojama komunikācija starp telpu un darbības personām, kas veidojas scenogrāfijas un kostīmu *saskaņotās darbības* rezultātā. Jauns konteksts izrādes norises laikā skatuves tēlu darbībai un viņiem apkārt esošai telpai tiek piešķirts, izmantojot skaņas un vizuālās zīmes. Piemēram, mūzikas skaņas radīja dažādu noskaņu, rezultātā mainot telpas izjūtu. Savukārt vizuālās zīmes atspoguļoja darbības personu emocionālo stāvokli un

to savstarpējo attiecību raksturu. Kā viens no piemēriem ir Džūlijas kostīmi, kas atsevišķās ainās saplūst ar telpu. Tā tas parādīts ainā, kurā Džūlijas kostīms ir saskaņā ar telpu – zaļā krāsā ar sarkaniem magones drapējumiem¹⁷⁵. No psiholoģiskā viedokļa to varētu interpretēt kā Džūlijas spēju pielāgoties telpai, kas nozīmē arī spēju atbilstoši situācijai mainīt savu noskaņojumu. Šāda veida kostīmu un darbības personu saspēle vērojama ainā, kurā Vinstona apģērbs paliek nemainīgs, savukārt Džūlijas tērps ieguva apkārtējās telpas krāsas. Tādejādi nolasāma vizuālās zīmēs balstīta norāde par Vinstona un Džūlijas raksturu atšķirībām, kas izpaužas to atšķirīgā attieksmē. Vienā gadījumā Džūlijas tēls caurstrāvo telpu ar savu emocionālo degsmi, otrā gadījumā telpa paliek nemainīga, Vinstonam nespējot novērsties no domām par Goldsteina grāmatas saturu.

Izrādei „1984” raksturīga kostīmu, gaismas un rekvizītu savstarpējā kombinēšana, kas radīja pārmaiņas darbības personu izteiksmē. Tā, piemēram, izrādes ievadā Džūlijai ir balta kleita, kas izrādes beigās bija mugurā medmāsai – spīdināšanas asistentei. Jāpiebilst, ka līdz ar šo kostīma maiņu notika pāreja no *Bērna uz Spīdinātāju*, veidojot atsauci uz Džūlijas tēlu. Jāpiebilst, ka dramatisējuma ievadā parādās nevis Džūlija, bet gan Oficiante. Tomēr sasaiste starp šīm darbības personām izriet no sižetā atspoguļotām Oficiantes – Džūlijas paralēlēm, kad Vinstona atmiņās parādās Džūlijas atmiņu tēls, kas mijās ar realitātē esošo Oficiantes tēlu. Šādas darbības personu paralēles tika panāktas caur viena veida un krāsas kostīmu – baltu kleitu, kas ievadā mugurā bija Oficiantei¹⁷⁶, bet izrādes turpmākās attīstības gaitā – Bērnim. Visbeidzot Vinstona spīdināšanas ainā baltā kleita ieguva jaunu nozīmi, veidojot asociācijas ar ārstniecības personālu, šajā gadījumā ar medmāsu, kura *asistē* spīdināšanas procesā.

Iespējams, Džūlijas (Oficiantes) un Bērna parādīšanās *baltā* izrādes sākumā simbolizēja viņas šķīstību un vēl *ne-klātesošu* pretlikumisko darbību attiecībā uz Lielo Brāli. Šeit Džūlija ir kā bērns, kurš ir naivs, nepieredzējis un neziņā par savu turpmāko likteni. Līdz ar balto kostīmu, attiecībā uz Džūlijas tēlu tika iedēstīta intrigas sēkla. Turklāt, izrādes ievadā sievietes tēla baltā kostīmā identitāte netiek atklāta. Kā minēts iepriekš, dramatisējumā tā ir Oficiante, kuru redzot, Vinstonam parādās Džūlijas tēls – notiek Oficiantes tēla klātbūtnes izraisītas asociatīvās atmiņas

¹⁷⁵ Sk. 4. pielikumu.

¹⁷⁶ t.i. Džūlijai kā Vinstona atmiņu tēlam. (*aut. piez.*).

par Džūliju. Izrādes tālākās norises gaitā šis tēls parādās kā Džūlija, tomēr jau citā, koši zaļā kleitā.

Tagad baltā kleita ir Bērnā, kura kostīma baltā, nevainības krāsa rada kontrastu ar Bērna uzvedību, valodu un darbības raksturu: „*Istabā parādījies Bērns. Viņa izšauj Vinstonam pakausī no rotaļu pistoles. Bērns: Domu noziedznieks! Nekusties! Tu esi nodevējs! (..) Es gribu skatīties nāvēssodu izpildīšanu.*”¹⁷⁷ Vēlāk Bērns apvaino Vinstonu nodevībā, nodod savu tēvu un pārtop par nežēlīgas spīdzināšanas līdzdalībnieku. Tādā veidā baltās krāsas šķīstības un ne-vainības simbols, ievietots dažādos kontekstos, rada atšķirīgas nozīmes. Turklāt, šāda skatuves tēla transformācija un jauna konteksta radīšana sniedz dažādas interpretācijas iespējamības. Rezultātā veidojas zīmju un nozīmju tīklojums, kurā viena zīme atklājas caur citu, kā tas ir Džūlijas – Bērna gadījumā. Manuprāt, Bērns var tikt interpretēts kā Džūlijas zaudējuma simbols. Bērns, Lielā Brāļa sistēmas izaudzināts, jau pašā izrādes sākumā atklājas kā dedzīgs Partijas biedrs. Bērna tēls ir tiešs, nepretenciozs paraugs tam, kāda uzvedība tiek sagaidīta no ikviena Partijas biedra. Viņš darbojas atklāti un demonstratīvi: Bērns kā distopiskās pasaules atspoguļotājs. Šeit, Okeānijā, darbojas apgrieztā lietu kārtība – bērni iedveš pieaugušajiem bailes, kļūstot par noteicējiem. Šāda Bērna *funkcija* atklājas arī nodevībā pret Pārsonu – savu tēvu. „Pārsons: (..) Mana meita! Noklausījās caur atslēgas caurumu. No paša rīta devās tieši pie patruļas. Nav slikti septiņgadīgam skuķim, ko? Tas pierāda, ka esmu viņu audzinājis pareizi. Es tā lepojos ar viņu. Viņa stāvēs pašā priekšā, kad viņi mani nošaus.”¹⁷⁸ Bērna tēls nenoliedzami kontrastē ar Džūlijas tēlu, kurai *patiesi* atklāti darboties nav atļauts. Džūlija darbojas slepeni, sev par mērķi uzstādot atbrīvošanos no Okeānijas varas. Šādi viena un tā paša tērpā pārnese varētu kalpot kā norāde uz Džūlijas jau iepriekš paredzēto cīņas zaudējumu, kā arī uz katrā esošo noziegumu, t.i. tuvākā nodevības potenciālu. Es vēlos norādīt uz Bērna tēlu kā Džūlijas ēnu, kas signalizē par viņas priekšnoteikto likteni – tikt nodotai un kļūt pašai par nodevēju. Tāpat Bērna – Džūlijas attiecības rosina domāt par distopijas teatrālā potenciāla *izvēršanu*, kad distopijas viens tēls tiek atklāts caur citu, un otrādi.

Vinstona kostīms scenogrāfijai netiek pielāgots, un paliek nemainīgs. Tomēr Vinstona skatuviskā tērpā ir vērojama, manuprāt, kāda nozīmīga detaļa, kas

¹⁷⁷ Orvels, Džordžs. 1984. Roberta Aika un Dankana Makmilana dramatisējums. Skatuves teksts Evitas Mamajas tulkojumā, 11. – 12. lpp.

¹⁷⁸ Turpat, 58. lpp.

savienojumā ar citām zīmēm, iegūst kontekstu. Esmu ievērojusi, ka Vinstona pastāvīgs kostīma aksesuārs ir zelta un zilās krāsas galvas apsējs. Šī krāsu iezīme kontekstu iegūst tad, kad Vinstons sāk lasīt Goldsteina grāmatu¹⁷⁹. Tādējādi veidojas paralēle, uz kuru tiek norādīts jau izrādes sākumā, proti, Vinstona galvas apsējs ir tādā pašā krāsā kā Goldsteina grāmatas vāks¹⁸⁰. Vinstons vēl nenojaušot, ka šī grāmata nonāks viņa rīcībā, tomēr *gaida* savu notveršanu. Līdz ar apsēja krāsu, kas saskan ar grāmatas krāsu, Vinstons netiešā veidā, pašam par to nezinot, sevi citiem nodot – šis apsējs kalpo kā signalizējoša zīme. Rezultātā šo Vinstona kostīma detaļu varētu interpretēt kā norādi uz Vinstona *dubultdomāšanu* un par viņa vēlmi uzzināt, vai Brālība un Goldsteins patiešām eksistē. Turklāt, šeit atkal parādās atsauce uz Vinstona domu publisku pieejamību – viņa apsēja zelta krāsa ir redzams visiem. Līdz ar to, Vinstona slepenās domas caur vizuālu zīmi tiek atklātas. Būtiski ir tas, ka šī zīme kalpo par informācijas avotu Čeringtonam un O'Braienam – galvenajiem Vinstona atmaskotājiem.

Citādi Vinstons ar telpu nesaplūst – viņam mugurā ir zilais kostīms, kas visas izrādes garumā nemainās. Tas rada iespaidu par Vinstonu kā *vienpatni, sabiedrības marginālo* cilvēku. Tas atpoģuļojas arī dzan dramaturģijas tekstā: „Čeringtons (*Vinstonam, aut. piez.*): Bet jūs esat citāds. Es to uzreiz sapratu (...).”¹⁸¹ Pārējie skatuves tēli savu tērpu maina atbilstoši situācijai un telpai, kurā notiek darbība. Šeit parādās arī kāda interesanta iezīme, kas saistīta ar atšķirībām dramaturģijas tekstā un skatuviskā darbībā: „*Vinstonam galvā tiek uzmaukts maiss. Sargi viņu ietērpj zilā uzsvārcī. Kaut arī viņu nekur neredz, mēs dzirdam O'Braiena balsi.*”¹⁸² Kā redzams, dramaturģijā Vinstona zilās krāsas tērps parādās tikai viņa apcietinājuma ainā, turpretim izrādē Vinstons ir zilā kostīmā no paša sākuma līdz beigām. Tādējādi apcietinājuma tērps ir klātesošs vēl pirms Vinstona un Džūlijas tikšanās, pirms abu pievienošanās slepenai Brālībai. Šādi, domāju, tiek norādīts uz Vinstona darbības jau iepriekš paredzēto atklāšanu, sava veida traģiskā liktena nolemtību.

¹⁷⁹ Sk. 5. pielikumu.

¹⁸⁰ Goldstein: divu vārdu savienojums; tulkojumā no vācu valodas ‘Gold’: zelts, ‘Stein’: akmens. Rezultātā burtisks tulkojums kā zelta akmens. Saistībā ar Goldsteina grāmatu – Goldsteins kā personvārds (uzvārds). Tomēr te iespējamas arī atsauces uz jau minēto Vinstona netiešo paredzējumu par viņa nākotnes sasitību ar šo grāmatu. (*aut. piez.*).

¹⁸¹ Orvels, Džordžs. 1984. Roberta Aika un Dankana Makmilana dramaturģijas teksts Evitas Mamajas tulkojumā, 13. lpp.

¹⁸² Turpat, 58. lpp.

Turpinājumā vēlos pāriet pie darbības personu valodas un runas veida raksturojuma. Balss kā darbības personu izteiksmes instruments, ieņem nozīmīgu vietu tēlu individuālajā raksturojumā. Tāpat balss ir viens no līdzekļiem, kas veido darbības personu attiecību modeli. Izrādes sākumā vadītājs parādās kā orators, vēlāk transformējoties O'Braiena tēlā. Viņš izceļas ar skaidru dikciju, tiešu valodas runas veidu. Turklāt, O'Braiena balss pārvēršas, iegūstot citu, samākslotas sirsnības tembru. Uz balss pārvērtībām norāda dramaturģa remarka: „*Istabā ienāk daži Spīdzinātāji. Vinstons viņus izbījies vēro (..) O'Braiena runas veids ir kā ārstam, skolotājam, pat mācītājam, kurš vēlas paskaidrot un pārliecināt.*”¹⁸³ Turpretim Vinstona balss visā izrādē ir ar maigāku tembru piesātināta, radot kontrastu ar citiem darbības tēliem, īpaši ar pārliecināto O'Braiena balsi. Tāpat Vinstona balss norāda uz atšķirībām Vinstona un Džūlijas temperamentos. Laikā, kad Vinstona balss rada nedrošības, zināmas vilcināšanas iespaidu, Džūlijas balss tembrs, tās ritms un temps rada iespaidu par pārliecinātu, drosmīgu personību. Džūlijas runāšanas maniere izrādē skan aktīvi, enerģiski. Rezultātā uz pārējo personāžu fona, Vinstona balss šķiet klusāka, pasīvāka, brīžam radot iespaidu par Vinstona runāšanu sapnī. Jāpiebilst, mūzika papildināja izrādes valodas izteiksmi, jo līdz ar mūzikas skaņām runātajam tekstam tika piešķirta jauna nozīme. Kā izteicās K. Auzāns: „Teksts mainās, to nodziedot: rodas jaunas asociācijas, melodija liek domāt līdzī (..)”

3. Rezultāti un secinājumi

Pēc izrādes „1984” struktūrelementu raksturojuma, mēģināju saskatīt elementu kopsakarības un to rezultātā īstenoto izrādes koncepciju. Manuprāt, izrāde „1984” veidota kā skatījums uz cilvēka brīvību un personības pretrunīgo dabu distopiskās realitātes kontekstā. Tomēr izrādes vispārējā raksturojumā saskāros ar grūtībām. Tas, manuprāt, ir lielā mērā saistīts ar izrādes izejas materiāla – distopijas „1984” daudzējādajām interpretācijas iespējām.

Jāpiebilst, izrādē parādās neviennozīmīgs distopijas laika traktējums: šeit laiks ir telpas definēts. Rezultātā veidojas laiktelpa bez konkrētā laika norādes. No otras puses šeit izmantoti masu kultūras elementi – tie var attiekties kā uz 21. gadsimtu, tā arī uz 20. gadsimta 80. gadiem – laiku, kad aerobikas treniņi bija kultūras sastāvdaļa

¹⁸³ Orvels, Džordžs. *1984*. Roberta Aika un Dankana Makmilana dramaturģijas darbs. Skatuves teksts Evitas Mamajas tulkojumā, 61. lpp.

un košie apģerbi bija modē.¹⁸⁴ Laika un vietas noteikšanas problemātika, iespējams, ir saistīta ar režisores nevēlēšanos iestudējumā konkretizēt kādu noteiktu politisko un/vai sociālo struktūru, šādi neveidojot tiešas atsauces uz mūsdienu sabiedrības aktuāliem konfliktiem un krīzes situācijām, kā arī neatpoguļojot „1984” kā konkrētas, reāli pastāvošas valsts režīmu.

Izrādē „1984” ir saskatāmi absurda un episkā teātra, mūzikla un izklaides šova - spēles (Viktorīnas) veidošanas principi. Būtiska nozīme iestudējuma veidošanā bija distopijas/dramatizējuma tekstam, kurā ir atrodamas norādes uz tajā esošo teatrālo potenciālu. Teātra pamatprincips, kad A izliekas par B un C uz to skatās, izpaužas distopijas tekstā kā vadmotīva *karš ir miers, brīvība ir verdzība, nezināšana ir spēks* atkārtojumā, kur karš izliekas par mieru, brīvība par verdzību. Turklāt, tie ir savastarpēji izslēdzoši vārdi, kas rada pamatu absurda teātrim. Episkā teātra priekšnoteikumus rada distopijas galvenā varoņa Vinstona intelektuālās pārdomas, kas izpaužas viņa iekšējā konfliktā: „Es saprotu, kā; es nesaprotu kāpēc.”¹⁸⁵ Domas Vinstons ieraksta dienasgrāmatā: šis rakstīšanas un domāšanas process iestudējumā tika attēlots, izmantojot Brehta episkā teātra *atsvešinājuma* paņēmieni, kad Vinstonam rakstot, viņa balss skan fonā. Domas tika *atdalītas* no rakstītā, un radās iespaids par Vinstona *personīgo* domu pieejamību. Vinstonam šķietamā individuālā dienasgrāmatas rakstīšana tika pārvērsta publiskā aktā, šādi veidojot atsauci uz distopijas *Lielas Brālis tevi vēro* tēmu. Viena no distopijas raksturīgajām iezīmēm ir vairāku realitātes dimensiju pastāvēšana vienā laikā un telpā. Šādi veidojas iespēja veidot teātri *teātri*. Kā viens no piemēriem, ir distopijā esošais iestarpinājums, kurā tiek lasīta Goldsteina grāmata. Kamēr Vinstons lasa, Džūlija klausās. Manuprāt, līdz ar iedziļināšanos grāmatas saturā rodas jauna realitātes dimensija, kad vienā laikā un telpā veidojas dažādi skatupunkti, kas veidojas no vairāku darbību vienkopus pastāvēšanas. Rezultātā iztēlotās pasaules robežas tiek paplašinātas. Teātri definējot kā aktiera un skatītāju attiecību telpu, kad ir nepieciešams tēlotāja un vērotāja sadalījums, ir saskatāms vēl viens distopijas un skatuviskās darbības kopsaucēja moments. Šādi distopijā Vinstons un Džūlija neviļus kļūst par aktieriem, pašiem to nezinot un spēlējot savu novērotāju priekšā.

Kā viena no izrādes „1984” iezīmēm ir skatītāju (netieša) iesaistīšana iztēlotās pasaules konstruēšanā. Manuprāt, režisore apzināti izmanto uzkatāmi dekoratīvus

¹⁸⁴ Sk. izrādes viktorīnas - spīdzināšanas ainas raksturojumu. (*aut.piez.*).

¹⁸⁵ Orvels, Džordžs. *1984*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2004. 46. lpp.

izteiksmes līdzekļus, kas norāda uz spēles klātbūtni. Tas paredz rotaļu noteikumu ievērošanu, t.i. iztēlotās pasaules ietvaros tiek radīta cita iztēlotā pasaule: šādi uz skatuves ir redzams spīdzināšanas aparāts, kurā nav redzamas žurkas, lai gan ar tām tiek draudēts. Tāpat Vinstona ievainotā roka parādās kā liels, sarkans uz rokas uzvilksts materiāls, kas kalpo kā rokas traumēšanas zīme. Tomēr šis jaunais „aksesuārs” tika veidots kā dekoratīvs, reāli ieģipsētas rokas atdarinājums, kas vairāk līdzinās multiplikāciju filmu izteiksmei, kad sāpes tiek attēlotas nevainīgā, šķietami naivā veidā. Tādā veidā sāpes tiek *mazinātas, pieklusinātas*, līdz ar to sāpju īstenā skaniskā un vizuālā izteiksme iegūst jaunu, kariķētas izteiksmes formu. Rezultātā veidojas realitātes uztveres deformācija, kad Vinstona spīdzināšanas aina attēlota kā televīzijas šovs – viktorīna.

Šajā viktorīnas – spīdzināšanas ainā atklājas vēl viena būtiska izrādes „1984” iezīme – plašs horeogrāfijas izmantojums, kas ieņem būtisku vietu izrādes koncepcijas daudzveidīgo aspektu atklāšanā. Pēc katras Vinstona atbildes uz O’Braiena uzdoto jautājumu seko sanitāru deju priekšnesums. Deju kustības veidotas sinhroni, ar žestiem un kustību veidiem, kas rada iespaidu par sanitāru netradicionālo orientāciju, kas varētu tikt interpretēta kā parodija par valdošo stereotipu attiecība uz Iekšējās partijas biedriem kā spēcīgiem vīriešu kārtas pārstāvjiem. Distopijas iestudējumā sanitāriem – spīdzinātājiem parādās šķelmība un sievišķības iezīmes, ko pastiprina sarkanīgi rozā ar dekoratīviem elementiem izrotātie kostīmi. Tas viss rada iespaidu par televīzijas šova elementu izmantošanu ar mērķi parādīt masu mādiņu spēju deformēt cilvēka uztveri, patieso lietas būtību slēpjot zem pozitīvu noskaņu veidojošiem efektiem. Tā arī Vinstona sāpes un caur tām izraisītās ciešanas tiek pārvēstas par izklaidi. Līdz ar to veidojas absurda situācija, kad uz skatuves attēlotās ciešanas raisa ne tik daudz līdzjūtības, cik vienaldzības sajūtu, daudzos skatītājos izraisot pat smieklus.¹⁸⁶ Jāpiebilst, izrādes laikā traģiskā un komiskā savienojums manī izraistīja pretrunīgas sajūtas. Tās, savukārt, rosināja uzdot jautājumus, kādi priekšnoteikumi rada šāda kontrasta pastāvēšanas iespējamību. Rezultātā vērsos pie filozofijas, konkrēti pie D. Hjūma, kura izteikums, manuprāt, pamato savstarpēji izslēdzošo parādību līdzpastāvēšanu: „(..) nojēgumu radniecība noteikti veicina izjutumu pāreju, jo novērst šo pāreju un savstarpēji nošķirt jūtas, kam dabiski būtu vienai uz otru jāiedarbojas, var tikai šādas radniecības neesamība.” No tā, izriet, ka

¹⁸⁶ Balstoties uz izdarītām piezīmēm attiecībā uz skatītāju reakciju pēc „1984” viesizrādes 2015. gada 16. novembrī Latvijas Nacionālajā teātrī. (*aut. piez.*).

tieši kopsaucēja neesamība starp spīdināšanas un viktorīnas darbībām, rada iespējamu tās apvienot. Tādējādi darbību nozīme tiek atklāta to savstarpējā kontrasta rezultātā. Līdz ar to, caur spīdināšanas un viktorīnas nesavienojamības principu skatītājs tiek mudināts reflektēt par šo darbību pastāvēšanas iemesliem, uzdodot jautājumu, kas rada to kopīgās un atšķirīgās iezīmes. Jānorāda, ka šī aina raisīja arī pārdomāju par to, kāpēc Vinstona ciešanas un sāpju kliezieni neatstāj žēluma un/vai līdzjūtības sajūtu: izrādes laikā ievēroju, ka manā redzeslokā esošai publikai šī aina izraisa smieklus. Iespējams, atbilde atrodama lietu savstarpējās pastāvēšanas izskaidrojumā: palielinoties vai samazinoties lietām, palielinās vai samazinās arī šī sajūsma, tad (...) varam secināt, ka tās ir saliktas sekas, kas rodas, apvienojoties dažādo cēloņa sastāvdaļu sekām. Katru apjoma daļu un katru skaita vienību, kad to aptver gars, pavada atsevišķs pārdzīvojums, kas gan ne vienmēr ir patīkams, taču, kopā ar citiem pārdzīvojumiem pietiekami sapurinot dzīvības dvašu, izraisa sajūsma, kas vienmēr ir patīkama.”¹⁸⁷ No tā izriet, ka sajūsma veidojās divu atšķirīgu pārdzīvojuma veidu – ciešanu (Vinstona spīdināšana) un līksmības (sanitāru dziesma un deja) apvienošanas un to vienlaikus radītā pretnostatījuma, rezultātā.

Izrādes analīzes noslēgumā, vēlos pievērsties Fišere-Lihtes norādēm attiecībā uz izrādes analīzes, proti, analizētāja subjektivitāti un izrādes struktūrelementu dalījumu. Manuprāt, šie aspekti ir būtiski analīzes veidošanas procesā. Analizētāja subjektīvais skatījums ietekmē izrādes struktūrelementu dalījumu, respektīvi, izveido savu izrādes elementu selekciju. Pēc manām domām, izmantotā analīzes metodē ir atrodama vēl viena svarīga piezīme attiecībā uz izrādes stukturēšanu – iespēja izrādes strukturūrā īpaši izcelt kādu izrādes elementu. Tādējādi es nobeigumā vēlos pievērsties analīzes gaitā minētajai spīdināšanas – TV šova aintai. Manuprāt, šeit apvienoti visi tie izteiksmes līdzekļi, kas parādās visas izrādes garumā, šādi veidojot izrādes kvintesenci. Rezultātā šī aina, kas balstās uz realitātes uztveres deformēšanu, var tikt interpretēta kā izrādes „zelta griezum”. Līdz ar šo ainu, manuprāt, atklājas visa izrādes koncepcija. Manuprāt, izrādes koncepcija balstās uz realitātes uztveres deformāciju, uz spēli ar realitāti un ilūziju, izmantojot masu mēdiju un popkultūras elementus, apvienojumā ar reālistiski – psiholoģisku aktieru tēlojumu.

¹⁸⁷ Hjūms, Deivids. *Traktāts par cilvēka dabu. II daļa „Par jūtām”*. Rīga: Liepnieks & Rītups, 2008, 237. lpp.

NOBEIGUMS

Kā parādīja maģistra darba otrā nodaļa, izrādes analīze ir daudzpusīgs process. Tas ietver teorētisku izziņu, kas veido praktiskas analīzes pamatu. Tas nozīmē, ka jāspēj teorētiskās vadlīnijas attiecināt uz izrādes elementu praktisku izpēti. Tāpat būtiski ir teorijā balstītos analīzes aspektus piemērot konkrētas izrādes kontekstā. Līdz ar to veidojas analīzes problemātika, kas saistīta ar valodas zīmēs izteikto teoriju izmantošanu teātra valodas zīmju, t.i. izrādes darbības atpoguļošanā. Ar to es saprotu analīzes priekšnoteikumu, valodas zīmēs spēt izteikt teātra zīmēs ietverto izrādes norisi. Rezultātā izrādes vizuālās, mūzikas, horeogrāfijas un gaismas spēles tiek ietvertas valodas kā teksta zīmju sistēmā, šādi zaudējot savu sākotnējo teātrālās valodas formu.

Izrādes „1984” analīzes veidošanas procesā es apkopāju teātra zinātnieku Fišeras-Lihtes, Kristofera Balmes un Gvido Hīsa izrādes analīzes teoriju, no kuras es izkristalizēju tos aspektus, kas man šķita būtiski izrādes analīzes veidošanā, sākot no izrādes analīzes strukturēšanas, procesa veidošanas un līdz gala rezultātiem attiecībā uz izrādes koncepcijas interpretāciju. Izrādes analīze tika veidota, balstoties uz Fišeres-Lihtes analīzes teorijas aspektiem, jo tie man likās piemēroti izrādes „1984” produktīvas analīzes veidošanā. Analīzes process sākas no izrādes dalījuma struktūrelementos un to detalizēta raksturojuma, kam seko rezultāti un secinājumi. Šāda veida izrādes analīze ļauj no detaļām un veidot priekšstatus par izrādes komponentu savstarpējās mijiedarbības raksturu vienas izrādes ietvaros. Saliekot izrādes struktūrelementus vienā pavedienā, t.i., savienojot atsevišķus koncepcijas posmus, rezultātā veidojas izrādes kopīgās koncepcijas raksturojums.

Turpinājumā vēlos atzīmēt būtisku maģistra darba pētījuma iezīmi, kas izriet no tekstā fiksētās valodas (distopija, dramatizējums) un izrādes pretstatījuma. Analīzes procesa gaitā, atklājās teksta atspoguļojuma veids uz skatuves, t.i. tie izteiksmes līdzekļi, kas ļāva teksta saturā esošo ideju attēlot kā skatuviskās darbības norisi. Tas nozīmē, ka valodas un teātra zīmēm ir kopsaucējs. Manuprāt, tas ir *atdarinājums*, kas ir mērķis gan valodas, gan teātra zīmju sistēmas radītā realitātē. Rezultātā ir iespējama izrādes teātrālās valodas pārnese valodas teksta zīmēs, kā to rāda maģistra darba otrā nodaļa. Tomēr šeit jāņem vērā tas, ka izrādes konstrukcija, kāda tā bija 2015. gada 16. novembrī vairs nekad nebūs atsaucama. Līdz ar to, vienīgais

saistelements ir teksts, kas piešķir izrādei kā noslēgtai, neatgriezeniskai teatrālai norisei tās klātesamību.

Noslēgumā vēlos pieminēt nākotnes perspektīvu, proti, mērķi izpētīt „otro pusi”. Tas nozīmē pievērsties angļu režisoru un dramaturgu „1984” izrādei, to analizējot distopijas teatrālā potenciāla realizējuma kontekstā. Lai to īstenotu tiek izvirzīti šādi uzdevumi: apmeklēt Dankana Makmillana un Roberta Aika izrādi „1984” *Playhouse* teātrī Londonā. Būtiski ir tas, ka dramaturgi Makmillans un Aiks ir arī šīs izrādes režisori. Veikt izrādes analīzi ir nākamais uzdevums. Kā vēl viens uzdevums ir izziņāt izrādes veidošanas procesu un izprast tās koncepciju, līdzīgi kā L. Grozas-Ķiberes režijā veidotās izrādes analīzes gadījumā. Lai šo mērķi realizētu, es uzskatu par svarīgu veikt interviju ar angļu dramaturgiem un izrādes veidotājiem Makmillanu un Aiku. Šī iemesla dēļ, maģistra darba rakstīšanas laikā, sazinājos ar autoru aģentu, lai ar dramaturgiem sarunātu tikšanos šī gada jūlija vidū, laikā, kad notiks „1984” izrāde. Gadījumā, ja veiksmīgi izdosies īstenot iepriekš izvirzītos jaunus pētījuma paplašināšanas mērķus, esmu ieplānojusi izveidot D. Makmillana, R. Aika un L. Grozas-Ķibere „1984” izrādes savstarpējo analīzi. Tas nozīmē, ka distopijas teatrālais potenciāls tiks skatīts arīdzan saitībā ar angļu dramaturgu veidoto izrādi, kas nozīmē šī maģistra darba jautājuma izpēti jaunā lingvistiskā, kultūras un teātra tradīciju kontekstā.

KOPSAVILKUMS

Maģistra darba pamatideja ir Džordža Orvela distopijas „1984” teatrālā potenciāla izpēte, balstoties uz iestudējuma „1984” realizāciju Lauras Grozas-Ķiberes režijā. Izpēte pamatojas uz teātra teorētiku darbiem, ko papildina lingvistikas, filozofijas, estētikas mācības autoru atziņas. Šādi teorija tiek piemērota izrādes analīzei, kas veido maģistra darba izpētes kodolu. Viens no būtiskajiem darba aspektiem ir veidot distopijas teksta interpretāciju, balstoties uz teatrālā potenciāla izziņu. Rezultātā maģistra darbs sastāv no distopijas un tās teatrālā potenciāla izpētes jautājuma no vienas puses; tā skatuviskās realizācijas, no otras puses.

Maģistra darba tapšanas laikā notika izmaiņas sākotnējā darba koncepcijā. Tam par iemeslu bija darba procesa starpposmos iegūtā dažāda veida informācija. Balstoties uz jauniegūtajām atziņām un no tām izrietošajiem secinājumiem, maģistra darbs ieguva nedaudz atšķirīgu ievirzi no sākotnējās ieceres. Darba sākumstadijā kā centrālais pētījuma priekšmets tika izdalīta izrādes analīze. Tomēr laika gaitā par vienu no prioritātēm kļuva distopijas teatrālā potenciāla izpēte. Rezultātā izrādes analīze un distopijas teatrālā potenciāla iezīmes ieguva vienlīdz nozīmīgu, viens otru papildinošu nozīmi. Tas nozīmē, ka galvenie maģistra darba secinājumi sastāv no atziņām, kas veidojas, savstarpēji sasaistot distopijas, tās teatrālā potenciāla un izrādes raksturojumu, un no šīs sasaistes izrietošajiem slēdzieniem.

Izpratne par teatrālo potenciālu ir cieši saistīta ar teatrālisma jēdzienu, kas elementārākajā līmenī nozīmē līdzību teātrim, ņemot vērā, ka priekšstats par to, kas ir teātris, dažādos laikmetos ir atšķirīgs. Distopija ir ne tikai tehniski piemērota skatuvei, bet arī teatrāla pēc savas būtības – distopijā tēlotā pasaule gan sižeta, gan tēlu, gan attiecību aspektā uzrāda teatrālisma iezīmes.

Distopijas teatrālā potenciāla iezīmes atklājas, balstoties uz distopijas un traģēdijas savstarpējām līdzībām. Tās izriet no traģēdijas žanra, kura primārā funkcija ir tapt iestudētam. Līdzīgi arī distopijā atrodamas paralēles, kas norāda uz teksta piemērotību tā attēlojumam uz skatuves.

Distopijā saskatāma saistība ar drāmas žanru, kas veidojas, balstoties uz G. Polti dramatisko situāciju apraksta. Līdz ar dramatisko situāciju klātbūtni, parādās distopijas teatrālā potenciāla iezīmes.

Distopijas teatrālais potenciāls atklājas tās valodas izteiksmē: distopijā tiek lietota valoda, kas rada atsauces uz absurda teātri. Šādi distopijā vienā vārdu

virknījumā tiek savienoti pretstati, piemēram, *Karš ir miers, Brīvība ir verdzība*; izteikti loģiski nepatiesi apgalvojumi kā *divi plus divi ir pieci*, vai arī paši par sevi absurdi apgalvojumi kā *Domu noziegums*.

Distopijas valodu ir iespējams raksturot kā performatīvu, balstoties uz Džona Ostina runas darbības teoriju. Līdz ar to, veidojas saīse starp rakstīto vārdu un darbību. Vārda un darbības saīse var veidoties savstarpējā kontrastā vai pretrunā, vai tieši ortādi – mijiedarbībā. Tādējādi rodas distopijas teatralitātes iezīmes, kas veidojas caur distopijas valodas izteiksmi.

Mākslinieciskā procesā atklājas distopijas teatrālais potenciāls. Tas nozīmē, ka distopijas teatrālais potenciāls rodas līdz ar dramatisēšanas izveidošanu. Dramatisēšanas procesa rezultātā distopija iegūst jaunu formātu, kas *piemērots* skatuvei. Tālāk seko skatuves teksts, kas, savukārt, tiek pārveidots iestudējuma zīmju sistēmā. Tādējādi distopijas teatrālais potenciāls tiek atklāts līdz ar procesa norisi *distopija – dramatisējums – skatuves teksts*. Rezultātā teksta teatrālais potenciāls tiek materializēts dažādās formās, rezultātā veidojoties izrādes formai.

Distopijas tekstā esošais teatrālais potenciāls gūst apstiprinājumu režisores Grozas-Ķiberes iecerē veidot izrādi un atklājas izrādes struktūrelementu mijiedarbības rezultātā. Tekstam tiek piešķirta būtiska vieta izrādes tapšanas stadijā. Tomēr teksta centrālā loma netiek uzsvērta – teksts ir viens no izrādes elementiem.

Distopijā vērojamas paralēles ar mūsdienu sociāli – politiskajām norisēm. Teātri raksturojot kā laikmetīgu mākslas formu, kas runā par aktuālajām tēmām, šo distopijas sižeta saistību ar 21. gadsimtu var skatīt kā teatrālā potenciāla iezīmi.

Izrādes analīze ir viens no veidiem kā izziņāt tekstā esošo teatrālo potenciālu. Izrādes struktūrelementus analizējot, atsevišķi un savstarpējā mijiedarbībā, ir iespējams saskatīt kopsakarības, kas veidojas starp tekstu un tā skatuvisko realizāciju.

Pamatojoties uz Fišeres-Lihtes izrādes analīzes metodi, tapa „1984” analīze, kuras sākumā tika veikta atsevišķu elementu interpretācija. Izejot no elementu raksturojuma, tika meklētas kopsakarības, t.i. šos elementus vienojošais princips.

Balstoties uz analīzes rezultātiem, izkristalizējās izrādes koncepcijas interpretācija: skatījums uz cilvēka brīvību un personības pretrunīgo dabu distopiskās realitātes kontekstā.

Lai koncepciju realizētu, izmantoti absurda un episkā teātra principi; integrētas mūzikla iezīmes, masu mediji un tehnoloģijas (video ekrāni). Tāpat visā izrādē ir vērojams spēles principa izmantojums. Izrādei „1984” raksturīgs postdramatiskā

teātra elementu sintēzes princips. Izrādes struktūrelementi tiek kombinēti vienlīdzīgās attiecībās, nevienam no tiem prioritārā nozīme netiek piešķirta.

Secinājumi par izrādes koncepciju un tās īstenošanas līdzekļiem tapuši, balstoties uz informāciju, kas iegūta no izrādes veidotājiem. Sarunā ar izrādes režisori Grozu-Ķiberi un mūzikas komponistu K. Auzānu atklājās daudz nozīmīgu faktu, kas palīdzēja tuvināties pēc iespējas objektīvākai izrādes analīzei. Tādējādi tika mēģināts pārvarēt izrādes analīzes problēmu, kas rodas saistībā ar izrādes kā pabeigta notikuma neatgriezeniskumu – tādā formā un saturiskā izpildījumā, kā tas bija 2015. gada 16. novembrī izrāde nav pieejama. Analizētāja rīcībā izrāde *nonāk* kā noteiktās formās un saturiskos rāmjos izveidojies, teātra valodas zīmju kontekstā nostabilizējies pabeigts teatrāls notikums.

\

IZMANTOTO AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS

1. Akurātere, Līvija. *Teātris*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2007.
2. Austin, J. L. *How to Do Things with Words*. London: Oxford University Press, 1962.
3. Balme, Christopher. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2003.
4. Bībere, Ligita (red.). *Postdramatiskais teātris: mīts vai realitāte*. Rīga: Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2008.
5. Bodrijārs, Žans. *Simulakri un simulācija*. Rīga: Omniamea, 2000.
6. Brown, Robin. *The Four Paradigms of Public Diplomacy: Bulding a Framework for Comparative Government External Communications Research*. Institute of Communication Studies: San Diego, 2012.
7. Bučinska, Irina. *Saruna ar Kārli Auzānu*. 2016, 23. maijā. Audioieraksts. Glabājas I. Bučinskas personīgajā arhīvā.
8. Bučinska, Irina. *Saruna ar L. Grozu-Ķiberi*. 2016, 10. marts. Sarunas pieraksti glabājas I. Bučinskas personīgajā arhīvā.
9. Cull, Nicholas J. *Public Diplomacy: Lessons from the Past*. FigueroaPress: 2009.
10. Dimants, Ainārs, Lūse, Dace, Lūsis Kārlis, Priedīte, Aija. *Eiropas idejas Latvijā*. Rīga: Pētergailis, 2003.
11. Eikels, Kaivan. *Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie*. München: Fink, 2013.
12. Fischer-Lichte, Erika. *Die Entdeckung des Zuschauers: Paradigmen wechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*. Tübingen [u.a.]: Francke, 1997.
13. Fischer-Lihte, Erica. *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*. Stuttgart: UTB Franke, 2009.
14. Haigh, Anthony. *Cultural Diplomacy in Europe*. Strasbourg: Council of Europe, 1974.
15. Hecht, Werner (Hrsg.). *Brecht im Gespräch: Diskussionen, Dialoge, Interviews*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.

16. Hjūms, Deivids. *Traktāts par cilvēka dabu. II daļa „Par jūtām”*. Rīga: Liepnieks & Rītups, 2008.
17. Horst, W. Opaschowski. *Wir in unserer Welt – Zehn Jahre nach Orwell – Aufbruch in eine neue Zukunft*. Herne: Heitkamp, 1994.
18. Kasīrers, Ernsts. *Apcerējums par cilvēku*. Rīga: Intelekts, 1997.
19. Kants, Imanuels.. *Tīrā prāta kritika*. Rīga: Zinātne, 2011.
20. Lācis, Anna. *Dramaturģija un teātris. Brehts. Piskators. Laicens. Grigulis. Brodele*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1962.
21. Nye, Joseph. *The Changing Nature of World Power*. Academy of Political Science: 1990.
22. Orvels, Džordžs. *1984*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2004.
23. Orwell, George. *1984*. 41. Aufl., Berlin: Ullstein, 2009.
24. Radzobe, Silvija (zin. red.). *Latvijas jaunā režija*. Rīga: Latvijas Universitāte, 2015.
25. Roberg, Thomas. *Wie im Buch, so auf der Bühne? Zur Dramenpoetik und Theaterästhetik von Botho Strauß in den neunziger Jahren*. In: *Text+Kritik. Theater für 21. Jahrhundert*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: Richard Boorberg Verlag, 2004. S. 107. – 130.
26. Roselt, Jens (Hrsg.). *Regie im Theater: Geschichte, Theorie, Praxis*. Berlin: Alexander, 2015.
27. Svarinska, Maija. Līdere. *Teātra Vēstnesis*. Nr. 3/2015. 50. – 53. lpp.
28. Tecklenburg, Nina. *Performing Stories: Erzählen in Theater und Performance*. Bielefeld: transcriptVerlag, 2014.
29. Ulberte, Līga. *Postdramatiskā un episkā teātra attiecības: Latvijas gadījums*. No: Zeltiņa, Guna (sast.). *Postdramatiskais teātris: mīts vai realitāte*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2008
30. Veide, Maija. *Tehnoloģiju izmantojums mūsdienu teātrī: telpas ekspansija*. No: Zeltiņa, Guna (sast.). *Postdramatiskais teātris: mīts vai realitāte*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2008.
31. Zeltiņa, Guna (sast.). *Postdramatiskais teātris: mīts vai realitāte*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2008.

Elektroniskie informācijas avoti:

32. Amoliņš, Ģints. *Medvedevs paziņo par jauna aukstā kara sākumu*. Pieejams: [http://www.lsm.lv/lv/raksts/arzemes/zinas/medvedevs-pazino-par-jauna-
auksta-kara-sakumu.a168914/](http://www.lsm.lv/lv/raksts/arzemes/zinas/medvedevs-pazino-par-jauna-
auksta-kara-sakumu.a168914/) [skatīts 2016, 13. febr].
33. *Duncan Macmillan. Writing. Directing. Radio*. Pieejams: <http://duncanmacmillan.co.uk/> [skatīts 2015, 20. nov.].
34. Biography.com. *George Orwell Biography*. Pieejams: <http://www.biography.com/people/george-orwell-9429833#synopsis> [skatīts 2015, 20. nov.].
35. 1984. *Liepājas teātra izrāžu arhīvs*. Pieejams: <http://liepajas.teatris.lv/1984g/> [skatīts 2015, 20. nov.].
36. Headlong. *1984 by George Orwell. A New Adaptation Created by Robert Icke and Duncan Macmillan*. Pieejams: <http://headlong.co.uk/work/1984>
37. Hemming, Sarah. *Interview: Robert Icke, one of Britain's youngest theatre directors*. Pieejams: <http://www.ft.com/intl/cms/s/0/9a8367aa-bebb-11e5-9fdb-87b8d15baec2.html#axzz3y5SOvLuU> [skatīts: 2016, 22. janv.].
38. McNulty, Charles. *Critic's Choice. Orwell's '1984' has never seemed so current and terrifying as on the Broad Stage*. Pieejams: <http://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-1984-broad-play-review-20160115-column.html> [skatīts: 2016, 17. janv.].
39. Raita, Santa. Režisore Groza - Ķibere: Orvels man vienmēr ir bijis personiski ļoti tuvs. *Neatkarīgā Rīta Avīze*. 2014, 2. dec. Pieejams: <http://nra.lv/kultura/130010-rezisoro-groza-kibere-orvels-man-vienmer-ir-bijis-personiski-loti-tuvs.htm> [skatīts: 2015, 12. dec.].
40. *robert icke. writer/director (but why label?)*. Pieejams: <http://www.roberticke.com/> [skatīts 2015, 20. nov.].
41. Rodiņa, Ieva. *Baiļu faktors*. Teātra aktuālo procesu vietne *Krodērs.lv* Pieejams: <http://www.krodērs.lv/verte/565>, [skatīts 2015, 12. dec].
42. Simsone, Bārbala. *Kā Vonnegūts klavierspēli apguva*. satori. lv Pieejams: <http://www.satori.lv/raksts/izdruka/1908> [skatīts 2016, 17. febr.].

43. Schulz-Ojala, Jan. *Erchreckend aktuell: George Orwells "1984"*. Pieejams:
<http://www.tagesspiegel.de/kultur/erschreckend-aktuell-george-orwells-1984-unheimliche-verwandtschaft-zwischen-der-nsa-und-dem-grossen-bruder/8555434.html> [skatīts 2016, 17. febr.].

ZUSAMMENFASSUNG

Das Thema der Masterthesis lautet „Das theatrale Potenzial der Dystopie „1984“ von George Orwell und seine Verwirklichung in der Inszenierung von Regisseurin Laura Groza-Kibere“ (*The Theatrical Potential of the Dystopia “1984” by George Orwell and Its Stage Implementation by Director Laura Groza-Kibere*).

Das Ziel der Arbeit ist das theatrale Potenzial der Dystopie von G. Orwell im Zusammenhang mit ihrer Aufführung „1984“ zu untersuchen.

Dramatisierung¹⁸⁸ anhang der Dystopie wurde von englischen Autoren, Theaterregisseuren Duncan Macmillan und Robert Icke im Jahr 2013 geschrieben. Die Aufführung des Theaterstücks „1984“ von der lettischen Regisseurin L. Groza-Kibere ist, fand im Lettischen Nationaltheater (*Latvijas Nacionālais teātris*) am 16. November 2015 statt im Rahmen des Gastspiels von Liepājas Theater (*Liepājas Teātris*). Die Dramatisierung von D. Macmillan und R. Icke wurde ins Lettische von Evita Mamaja übersetzt und als Aufführungstext für die Inszenierung „1984“ benutzt. Daraus folgt, dass die vorliegende Arbeit aus drei Ebenen besteht. Sie sind die Dystopie, Dramatisierung, Inszenierung.

Die Ebenen werden sowohl als einzig betrachtet und analysiert als auch miteinander verknüpft. Auf diese Weise wird nach einem Zusammenhang zwischen dem Text und der Theateraufführung gesucht.

Der erste Teil ist dem Autor G. Orwell und seinem Werk „1984“ gewidmet. In diesem Teil wird die Aktualität der Dystopie thematisiert und der Einblick in die Dramatisierung gegeben. Ebenfalls wird hier die Information zur Person von Regisseurin L. Groza-Kibere und von Autoren D. Macmillan und R. Icke gegeben.

Im zweiten Teil wird das theatrale Potenzial der Dystopie erläutert. In diesem Teil werden die in der Dystopie zu findende Merkmale der Theatralität beschrieben.

Der dritte Teil ist die Analyse der Theateraufführung „1984“ von L. Groza-Kibere. Dieser Teil besteht aus der Beschreibung der Theorie und der Untersuchung des Theaterstücks. Als die Grundlage für die Analyse wurde die von der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lihte vorgeschlagene Methodik¹⁸⁹ benutzt.

¹⁸⁸ Vgl. *1984 by George Orwell. A New Adaptation Created by Duncan Macmillan and Robert Icke*.

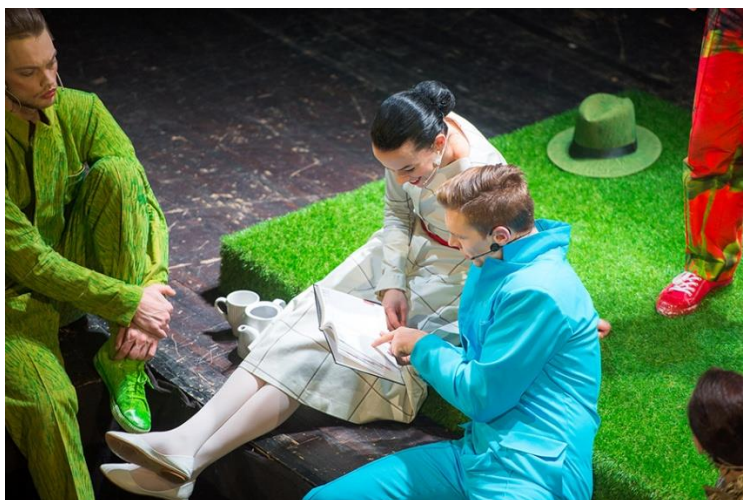
¹⁸⁹ Vgl. Fischer-Lihte, Erica. *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*. Stuttgart: UTB Franke, 2009.

Der letzte Teil der vorliegenden Arbeit besteht aus der Zusammenfassung und dem Fazit. Hiermit werden die Themen und die wichtigsten Ansichten der Autoren zusammengefasst. Abschließend wird eine Schlußfolgerung im Zusammenhang zwischen Dystopie, ihrer Dramatisierung und der Theateraufführung „1984“ gegeben.

PIELIKUMI

[1. pielikums]

Izrāde „1984”. Mizanscēnas kostīmu un telpas savstarpējā saspēlē¹⁹⁰



¹⁹⁰Šeit un turpmāk izmantoti Edgara Poheviča fotogrāfijas. Izrādes fotoattēli pieejami Liepājas teātra mājaslapas izrāžu arhīvā. Pieejams: <http://liepajas.teatris.lv/1984g/> [.skatīts 2016, 14. apr.] (*aut.piez.*).

[2. pielikums]



[3. pielikums]



[4. pielikums]



[5. pielikums]



[pielikums]

